

Ernst Robert
Curtius

MARCEL PROUST

Ledizioni 
The Innovative LEDpublishing Company
letteraria reprint

Ernst Robert Curtius

Marcel Proust

traduzione e cura di Lea Ritter Santini

Ledizioni

Letteraria reprint

Indice

Introduzione all'edizione italiana

di *Lea Ritter Santini*

Marcel Proust

Il compito del critico – Arte e conoscenza – La musica –
Intuizione ed espressione – Caducità e memoria – Tempo e spazio
– Arte e vita – Classicismo ed estetismo – Osservazioni di stile –
Studio sui lillà – Nomi di città – Ritmo di frasi – Precisione –
Psicologia e realtà – Volontà – Sensibilità – Contemplazione –
Fondamenti sociologici – La società aristocratica – La flora umana
– Coltivazione e differenziazione – Le sfumature della lingua –
Arte classica e arte infinita – Prospettiva – Relativismo – Critica
della vita e dell'amore – Platonismo

Appendice

Due lettere di Ernst Robert Curtius a Marcel Proust – Nota
biografica

Introduzione all'edizione italiana

a Gerardo

Insetti e lillà

*Savez-Vous l'adresse de Curtius à
qui je voudrais envoyer mon livre?
Faut-il Herr, faut-il Professor?
Marcel Proust a André Gide, 1922*

Senza dubbio l'amicizia, l'amicizia che riguarda le persone è una cosa frivola, e la lettura è un'amicizia. Ma è un'amicizia sincera almeno, e il fatto che sia rivolta a un morto, a un assente le dà qualcosa di disinteressato, quasi di commovente. È un'amicizia inoltre priva di tutto ciò che fa la miseria delle altre. Poiché noi tutti, noi i vivi, non siamo altro che morti non ancora entrati in funzione, tutte quelle gentilezze, tutti quei saluti nel vestibolo che chiamiamo deferenza, gratitudine, devozione e in cui mescoliamo tante menzogne sono sterili e faticose. In più – dalle prime relazioni di simpatia, d'ammirazione, di riconoscenza – le prime parole che pronunciamo, le prime lettere che scriviamo, tessono intorno a noi i primi fili di una tela d'abitudini, di una vera maniera d'essere di cui non riusciamo più a liberarci nelle amicizie che seguono. [...] Nella lettura l'amicizia è ricondotta alla sua purezza originaria. Con i libri, nessuna gentilezza.¹

Marcel Proust, quel vivo che con estatica lentezza celebrava i riti quotidiani della coscienza, prefazio al suo entrare in funzione, conosceva anche l'irresistibile fascino che può esercitare un morto se ha provveduto in tempo a costruire per i vivi la sua esistenza di memoria; per assicurarsene il sortilegio si sottoponeva a volte anche alla fatica di abitare il vestibolo della deferenza, se alle sue pareti erano appesi gli specchi della posterità contemporanea, le suadenti luci della fama in un paese straniero, quelle superfici eccentriche su cui le immagini sono accarezzate da più lontani riflessi della curiosità. Pochi lettori, fuori di Francia, erano arrivati a quel vestibolo dove la gentilezza segue l'incontro della lettura; fra i tedeschi solo Ernst Robert Curtius, giovane professore di letterature romanze, dalla provincia accademica in cui obbligati temi

restringevano alla erudizione storica i rapporti con il Paese da troppo tempo nemico e non ancora amico, aveva inseguito il filo che lo portava a tessere la sua tela di amicizie nella Parigi degli anni Venti, ancora capitale del XIX secolo.

Alsaziano e discendente dell'alta borghesia di Strasburgo, la letteratura francese non era per lui una materia di insegnamento che gli avesse permesso di ascendere al prestigio, del resto ormai filisteo, della carriera accademica; non rappresentava un potere acquisito ma una eredità naturale, la prima libertà intellettuale a cui lo avevano educato una lunga consuetudine di affinità, la situazione geografica e storica della sua città, ripetuti soggiorni parigini – studente ascoltava al Collège de France Henri Bergson – e, non ultima, l'ammirazione per i poeti francesi tradotti, alla fine del secolo, da chi considerava suo anche se esoterico e dispotico maestro: Stefan George.²

Il suo primo libro di critica dedicato agli scrittori francesi contemporanei apparso nel 1919, *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich*, riuscì a convertire in invidioso disprezzo la diffidenza degli accademici che vedevano in lui il disertore della severità filologica, ma lo rese noto alle giovani generazioni tedesche del primo dopoguerra; fece convergere su di lui l'interesse degli scrittori che presentava in una prosa inconsueta per un professore tedesco alle cui intuizioni, non smarrite nel deserto della pedanteria, era affidata l'intenzione politica di una nuova mediazione letteraria. A André Gide, cui aveva dedicato il primo saggio del suo libro, Ernst Robert Curtius restò legato da un'amicizia tessuta di quelle particolari gentilezze che si scambiano lo scrittore e il suo interprete, se questo gli appare come la giusta e meritata luce per illuminarlo allo specchio e assicurare alla sua figura più vivi riflessi; il critico, adulato dalla familiarità e dalle richieste di nuovi adattamenti luminosi che solo lui saprebbe realizzare, non riuscirà più a sottrarsi a quell'ufficio se non usando le conoscenze e le astuzie acquisite in quel vestibolo per entrare in altri dove lo attirano oscurità appena esplorate e affascinanti ombre da scoprire.

Nel 1921 André Gide, abile amministratore della propria fama e a volte anche di quella di altri a lui prossimi, era stato mediatore dell'amicizia, o meglio del «disinteressato» incontro tra Ernst Robert Curtius e Marcel Proust. Se, come dice Samuel Beckett, per Proust l'amore è una funzione del lutto per l'uomo e l'amicizia una

funzione della sua viltà, se l'amicizia è la negazione della inguaribile solitudine a cui ognuno è condannato, un aiuto sociale d'emergenza come i mobili imbottiti o i bidoni della spazzatura e non ha alcun significato intellettuale, quella riservata al prodotto dell'isolamento, alla «cosa mentale» che è il libro, obbliga ad accettare l'unico sollievo possibile all'inestinguibile bisogno di quella solitudine: la vanità.

Quando si lavora per piacere agli altri si può non riuscire, ma le cose che si sono fatte per accontentare se stessi hanno sempre la «chance» di interessare qualcuno. [...] Se si sapesse analizzare l'anima come la materia, si vedrebbe che, sotto l'apparente diversità degli spiriti come sotto quella delle cose, non esistono che corpi semplici e elementi irriducibili e che nella composizione di quella che noi chiamiamo la nostra personalità si ritrovano sostanze molto comuni.³

A questo sistema di affinità credeva anche Ernst Robert Curtius come alla legge che regola il lavoro del critico; nel febbraio 1922 appariva nella rivista «Der neue Merkur» il suo primo articolo su Marcel Proust.

Sto attraversando un periodo della mia malattia così grave e sento tanto profondamente l'onore che Lei mi ha fatto da dover rispondere io stesso – scriveva Proust all'inizio del marzo 1922 al suo primo critico tedesco – le rare lettere che ho la forza di inviare sono dettate a macchina. Mi permetta oggi, nel mio stato di sofferenza e di febbre, di ringraziarla semplicemente di tutto cuore. Vedendo la conoscenza meravigliosa che Lei ha delle lettere francesi e la maniera così ingegnosa in cui lei mi cita in francese, avrei voluto risponderle in tedesco. Ho avuto, ahimè, timore di una troppo grande sproporzione tra il Suo francese e il mio tedesco. Ho una grande ammirazione per la letteratura e la filosofia tedesca, ma la Sua lingua non mi è così familiare (sebbene la metta accanto al greco fra le lingue più ricche). Aggiungerei la musica (È la parola che ho cancellato – non la cosa!) dove la Germania è davvero insuperabile. E lasciando il Suo saggio mi rivolgo al XV quartetto di Beethoven con una speranza – ben incerta – di convalescenza – Gradisca la mia ammirata riconoscenza.⁴

Era un «Herr» o semplicemente un professore quell'unico

contemporaneo tedesco penetrato per referenze nel vestibolo che Proust si preparava a consegnare alla definitiva funzione della memoria? Certamente un affine, riducibile a una comune sostanza, fosse l'intelligente curiosità per le perversioni della solitudine o la nascosta predisposizione al mimetismo, qualcuno che avrebbe forse saputo leggere, oltre le finte e il «camouflage», come sembrava a Gide, il suo ultimo libro, e ne sarebbe forse diventato amico.

Caro Signore – queste poche parole che accompagnano l'invio di *Sodome et Gomorrhe* – così iniziava la seconda lettera spedita a Ernst Robert Curtius il 18 settembre 1922 – sono soltanto per scusarmi con Lei che tanto ammiro, per cui – se osassi dirlo – provo tanta simpatia, del gran ritardo di questo invio. Ma sebbene detesti parlare di me e dei miei mali, detesterei ancora di più che Lei mi ritenesse indifferente. Sono stato privato successivamente della parola, della vista, del movimento (a meno di cadere ad ogni passo).

Con la distaccata confidenza di chi conosce le gentilezze necessarie per rivolgersi ai sani, Marcel Proust parlava delle sue sofferenze e della sua inutile ironica distanza dalla fede nella medicina:

Preferisco non soffermarmi su questo inferno. Ma ho detto abbastanza perché Lei mi perdoni. Per ora, poiché la medicina è veramente una scienza (?) estremamente comica, la ragione di tutto questo sarebbe il fatto appena constatato che il caminetto ha una crepa e poiché io non apro mai la finestra, aspiro ogni giorno, preziosa inalazione! grandi quantità di ossido di carbonio. Non vorrei parlare senza rispetto dei medici, mio padre era professore alla Facoltà di Medicina e mio fratello, anche lui professore alla Facoltà di Medicina è l'uomo più coraggioso, più dotto più intelligente. Ma, ahimè, mio padre è morto e quanto a mio fratello io sono troppo malato per rice-verlo. È vero che certi giorni mi posso fare portar fuori. Ma è sempre verso le quattro del mattino. E non voglio farlo svegliare perché alle 8 deve essere all'Ospedale. Veramente è odioso parlare così di sé e della propria famiglia.

La rassicurante gentilezza politica con cui lo scrittore si rivolge a chi aveva avuto il merito di scrivere di lui in Germania, rivelava oltre la superficie delle sofferenze già tramutate dalle parole in domestici infortuni alleviati dall'ironia, la cura di non interrompere

una obbligante seduzione:

È questa amicizia per Lei, fatta d'ammirazione, che si effonde. Ho letto un Suo articolo molto bello in cui Lei parla in termini profondi e magnifici di quello che deve essere la Germania dopo la guerra. Vede dunque che nonostante gli elogi infinitamente esagerati di Léon Daudet nell' *Action Française*, nonostante l'affezione di mio fratello per il generale Mangin, affezione nata sui campi di battaglia, non sono affatto (e mio fratello nemmeno) un «nazionalista». Forse è molto poco cortese dirle tutto questo, ma era utile per sgombrare il terreno. Del resto noi non abbiamo affatto bisogno di parlare di politica. La nostra parte è la letteratura ed è una parte assai feconda. Renan direbbe di noi che soffriamo di *morbo letterario*. È assurdo. La cattiva letteratura rende più piccoli. Ma la vera fa conoscere la parte sconosciuta dell'anima. È un po' la frase di Pascal che cito sbagliando, perché non ho qui i libri: «Un peu de science éloigne de Dieu, beaucoup de science y ramène». Non bisogna mai avere paura di andare troppo lontano perché la verità è al di là. Ma Lei – concludeva con suprema teologica adulazione – lo sa molto meglio del Suo affezionato Marcel Proust.⁵

Ernst Robert Curtius, tornato in Renania dopo le *Décades* di Pontigny, non lo sapeva certo meglio del malato prigioniero nel suo appartamento parigino se, parlando di sé e del suo nuovo studio su Balzac che tanto lo assorbiva, ringraziando per l'invio di *Sodome et Gomorrhe*, ricordava il dolce paesaggio di Borgogna, il verde splendore di Vézelay, il delizioso charme di Auxerre, reso più sottile dal ricordo di Walter Pater e diceva di aver riscoperto la Francia e di volerne esprimere la ricchezza spirituale artistica continuando nella sua opera di mediazione, e gli augurava poi una pronta guarigione.

La risposta era servita a scarabocchiare sul retro un biglietto per Celeste, segno che la lettera di chi gli prometteva la posterità contemporanea era restata accanto al letto a confortare Marcel Proust, una prova della immortalità di quella *science* capace di salvare dal morbo in cui lui si rifiutava di credere.

Gli ultimi volumi della *Recherche* non erano ancora stati pubblicati quando nel nuovo libro di Curtius, *Französischer Geist im neuen Europa* (1925), usciva il lungo saggio su Marcel Proust; nei brevi capitoli (una parte di questi già usciti in giornali e riviste fra il 1922 e il 1924) largo spazio era lasciato a brani di testo in francese.

Il lettore mi perdonerà le lunghe citazioni – si scusava l'autore – Sono indispensabili alla critica letteraria come le illustrazioni o le proiezioni di diapositive sono indispensabili alla critica d'arte. Esse permettono quella conoscenza immediata senza la quale, per usare il linguaggio di Kant, i concetti restano «vuoti».

Quella di aver trascurato nell'analisi letteraria la funzione dei rapporti con le arti figurative è una delle accuse più frequenti mosse al metodo di Ernst Robert Curtius; il saggio su Proust rivela invece nella sottile indagine della visualità sensuale dello scrittore e della sua trasposizione metaforica, la cura filologica nello scoprire le precise corrispondenze fra parole e immagine.

Alle lunghe citazioni francesi mancano i riferimenti che permetterebbero di ritrovarle con meno fatica fra le migliaia di pagine scritte da Proust per ricercare il tempo perduto; sono distaccate dalla narrazione, isolate dalla storia e assumono così una funzione iconica per comporsi a loro volta in un nuovo contesto simbolico che è la prima interpretazione critica.

Accanto alle concordanze figurative, ai paragoni estetici, sono le trasposizioni verbali dalle tecniche ottiche ancora nuove per quei primi anni Venti – la fotografia soprattutto e gli accorgimenti per variarne la gradazione prospettica, la distanza fra occhio e oggetto – a riflettere la modernità delle pagine proustiane; le stesse novità metaforiche che stimolano il critico a scegliere le sue diapositive di parole. Questa sua prima antologia di immagini dalla *Recherche* presenta già le figure e le situazioni diventate ormai feticci della memoria letteraria.

Ernst Robert Curtius li ha isolati dalla corrente della narrazione, non solo come quei *traits* singolari con cui lo scrittore esprime la sua realtà, ma come gli esempi della precisione linguistica, lo strumento particolare in cui riconosce l'intenzione letteraria tradotta in scrittura.

Il critico non interroga la lingua soltanto nella sua storia, la tradizione nella sua eredità di parole, ne dissocia il loro sapore semantico negli elementi alchemici del gusto delle diverse classi sociali, ne circoscrive l'autonomia per ricondurla poi alla dipendenza del contesto. L'analisi delle sue parti e della loro funzione, l'uso degli strumenti filologici appresi alla scuola di Gustav Grober applicati a testi moderni (la disobbedienza che lo faceva apparire un reprobato alla casta degli universitari), permette a

Curtius di intuire dalla particolarità dei dettagli quelle regole che solo molti decenni più tardi la linguistica presenterà come risultati propri: le leggi del campo metaforico.⁶ Lo «Studio sui lillà» (→) non è una semplice analisi di stile: la lente del critico – un oculista come a Proust piaceva dire – si avvicina alla combinazione di metafore con cui è descritto il crescere e l'appassire dei grappoli di lillà, ne fissa i termini linguistici con cui è resa la *durée réelle* della stagione della fioritura nelle «nuove metafore che derivano dal campo dello scorrere», quel fluire del tempo che appare fermo soltanto nella concordanza dell'impressionismo figurativo: il lillà che fiorisce sullo sfondo del quadro di Renoir, la coppia Sisley del Museo di Colonia, o quello rosa e grigio nei giardini di Claude Monet.

Questa esattezza ottica della metafora che rende visibili le idee, la nuova precisione figurata del romanzo europeo, è la caratteristica di un'arte intesa non come semplice gioco di forme, ma come una categoria della conoscenza che va oltre il principio di piacere ma comprende anche il piacere estetico.

Curtius attribuisce a quest'arte che giunge ad una comprensione totale dell'universo un'affinità con la filosofia; anche se nella citazione con cui Marcel Proust si congedava da lui nell'ultima lettera non aveva riconosciuto che era appunto «filosofia» la parola da sostituire a «science», come è appunto nella citazione originale – non di Pascal, come credeva, ma di Francis Bacon: «In filosofia piccolo assaggio può forse portare all'ateismo, gran gusto ricondurre alla religione».

La storia della ricezione dell'opera di Proust inizia in Germania e in Europa con il saggio di Ernst Robert Curtius; nel 1928 era uscita la traduzione francese, nel 1930 C. K. Montcrieff pubblicava a Londra l'edizione inglese dedicandola a Curtius, il critico letto dai grandi scrittori europei suoi contemporanei, Thomas Mann, James Joyce, Thomas S. Eliot, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Broch, ma restato nella memoria delle generazioni uscite dai disastri della guerra per l'ordine della tradizione ricostruita nel suo *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), più che per la sua pungente modernità di critico militante.

Se si rileggono all'ombra dei difficili anni Venti nella Germania di Weimar,⁷ le pagine del saggio su Proust illuminano le avventurose vicende di una mediazione letteraria in cui la crisi della coscienza borghese tedesca fra la prima guerra mondiale e il

nazismo rifletteva le incompatibilità e le scissioni, le illusioni e le irritazioni degli intellettuali, così simili ai gabbiani che Walter Benjamin vedeva tessere intricati voli nel cielo attorno al movimento pendolare dell'albero maestro di una nave.

È uscito un libro molto importante: Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, chez Grasset: un libro strano, incomparabile, di un nuovo autore – scriveva ai primi di febbraio del 1914 Rainer Maria Rilke al suo editore Anton Kippenberg – Se venisse offerto per la traduzione bisognerebbe prenderlo subito, certo sono 500 pagine fitte delle espressioni più originali.⁸

Rilke consigliava la traduzione molto prima di quel 1919 in cui il Prix Goncourt avrebbe fatto scoprire Marcel Proust ai critici più attenti,⁹ anche tedeschi; ma l'editore Kippenberg non era disposto a rischiare malumori nell'atmosfera ostile e sorda alle sottili vibrazioni di una prosa così irriducibilmente francese. L'ammirazione di un poeta come Rilke, anche lui a Parigi negli anni in cui sui quaderni istoriati della *Recherche* appariva il disegno della malattia, e che andava trasformando nei *Quaderni di Malte*, non lontano dal Boulevard Haussmann, gli inafferrabili malesseri dell'anima e i sicuri dolori del corpo in una tormentosa riflessione letteraria, non avrebbe forse meravigliato il giovane studioso che più tardi dalla traduzione tedesca di Marcel Proust si riprometteva di essere riconosciuto e apprezzato almeno come Stefan Zweig.

Marcel Proust lo conoscerai di nome – scriveva il 21 luglio 1925 da Berlino Walter Benjamin all'amico Gershom Scholem – in questi giorni ho concluso gli accordi per tradurre la parte più importante del suo grande ciclo. [...] Forse abbiamo qualche volta parlato di Proust e io ho ripetuto quanto vicina mi sia la sua maniera di osservare. Mi sono sentito affine ogni volta che ho letto qualcosa di suo.¹⁰

La traduzione di *À l'ombre des jeunes filles en fleur* appare nel 1926,¹¹ ma la lingua di Benjamin non era la prima ad aver composto in frammenti tedeschi l'ormai perduto mondo raccontato con la sintassi francese. Il primo volume, *Du côté de chez Swann*, era stato uno scandalo letterario; Ernst Robert Curtius giudice e feroce censore, offeso dalla inadeguatezza dei rimedi di un traduttore che, non sapendo il francese, ricostruiva le metafore proustiane su

approssimazioni di buona volontà, aveva celebrato il processo ad una lingua volgare ed inesatta, sempre più lontana, di pagina in pagina, dall'originale, sfigurato nella grossolanità di una prosa ricalcata dai giornali e dai romanzi di famiglia della fine secolo tedesca, che trasformava i proustiani *intérieurs* parigini nelle stanze kitsch di un appartamento in cui si sentiva parlare berlinese Françoise.¹²

Stridente e triviale, stonata e irritante, la traduzione sembrava a Curtius «un adattamento di Debussy per armonica a bocca».

Con la mediazione di Hugo von Hofmannsthal venne affidata a Walter Benjamin la ripresa di un progetto interrotto dalla pubblica ira di Curtius; mentre venivano iniziate quelle che Adorno considerava «due delle più perfette traduzioni in lingua tedesca»,¹³ irrigidite però in una lingua ridotta alla chia-rezza da troppe rinunce e abili omissioni per esserlo davvero, usciva a Vienna, nella «Neue Freie Presse»¹⁴ un non lungo articolo di Stefan Zweig su Proust in cui protagonista della vita e dell'opera appariva la malattia. La lenta esclusione dal mondo si compie, nelle pagine quasi biografiche di Zweig, nell'assedio di una lunga tormentosa morte: un'immagine straniata, quasi una sdoppiata alterità da quella del sofisticato uomo di mondo e riprodotta dal successo letterario degli anni Venti, sembra riflettersi in qualche frase che ne sconvolge i lineamenti: «Non era di aspetto piacevole, non particolarmente elegante, non apparteneva alla nobiltà ed era addirittura figlio di una ebrea».

Solo in Walter Benjamin, molto più tardi, questa inconsueta immagine si sarebbe sovrapposta anche a quella del grande artista malato che nel suo furore senza desiderio e senza rimpianto ricrea il mondo. Scrivendo a Theodor W. Adorno, non a caso a proposito di uno studio su Stefan George, ritornava ad un Proust diverso da quello del suo primo saggio:

Lei parla molto bene dell'esperienza del «non è così», quella che rende appunto un tempo perduto. Mi sembra che un modello nascosto in profondità (ma non vuol dire inconscio) di questa esperienza fondamentale sia quello di Proust, cioè il non è così dell'assimilazione degli ebrei francesi. Conosce il famoso passo di *Sodome et Gomorrhe*, in cui la complicità degli invertiti è paragonata alla particolare costellazione che determina il comportamento degli ebrei fra loro! Proprio il fatto che Proust fosse solo ebreo per metà gli poteva consentire prospettive sulla

precaria struttura dell'assimilazione, un punto di vista che gli veniva da fuori, dalla campagna contro Dreyfus.¹⁵

Nell'esilio parigino degli anni Quaranta, la riflessione di Benjamin sulla lenta asfissia antisemita, la chiusura sempre più ermetica tra fuori e dentro, illumina l'intuizione di Zweig, di cui solo alcuni anni più tardi Hannah Arendt saprà interpretare il significato, aiutata dal destino di Swann a capire il sottile e complicato rapporto tra antisemitismo e ideologia totalitaria. Della fatale dipendenza che lega il razzismo al totalitarismo potrebbe essere somatica metafora proprio quella misteriosa malattia di Marcel Proust: la disperata lotta fra aria da respirare e un organismo diverso e non adattabile, che a vicenda si rifiutano, la storia di una assimilazione resa impossibile da un'aria già infettata da esalazioni di morte e da un corpo ormai incapace di respingerla, e trovar la forza di aprire le finestre o di uscire. Una malattia che a Ernst Robert Curtius, così ritroso ancora a letture psicoanalitiche, appare senza potere genetico, semplicemente come la sensibilità del «nervoso», privilegiato¹⁶ dall'educazione e dalla ricchezza, così come l'aveva presentato nel 1914 Henri Ghêon al pubblico della «Nouvelle Revue», viziato dal tempo non mai diviso con la tirannia del lavoro, affinato dal lussuoso dispendio di tutte le sue ore, perché da esse nasca la incorrotta spiritualità, il plato-nismo della superficie.¹⁷ Ne analizza la fenomenologia, ne fissa e ne celebra i valori, che sa riconoscere anche nell'opera non tutta pubblicata, sa indovinare gli sviluppi e determinare i giudizi a venire.¹⁸ Alle poche pagine dell' *Hommage* scritte nella «Nouvelle Revue Française» Curtius aveva premesso alcune righe del saggio di Proust su Ruskin, quelle che parlano della morte di Turner, scegliendo ancora una metafora visiva: «È attraverso questi occhi, chiusi per sempre sul fondo della tomba, che generazioni non ancora nate vedranno la natura».

Se vedere la natura vuol dire non solo imitarla ma anche decifrarla – l'antico simbolo del libro della natura non è immagine riscoperta dall'erudizione di Curtius solo negli ultimi decenni della vita –¹⁹ e se decifrare è soprattutto leggere, si potrebbe riconoscere in certe *intermittences* di occhi che si riaprono nel tempo, la legge della sopravvivenza letteraria e della sua storia diretta e regolata nella lettura dalle intermissioni del cuore.

Nel saggio su Proust, al capitolo «La flora umana», Curtius

paragona le figure della *Recherche* a piante di un terreno particolare in cui affondano le radici, a fiori, petali, foglie, rami e cespugli di serre e di giardini esposti a tutti i mutamenti atmosferici e sottratti agli impulsi degli altri esseri viventi. Già nelle sue osservazioni sullo stile aveva scelto l'esempio dell'ombra della ringhiera sul balcone trasformata dal sole in una «vegetation capricieuse», e poche pagine dopo le metafore della fioritura dei grappoli di lillà. Non è solo gesto di obbedienza a quella «servitude volontaire» che Proust, parlando di Ruskin, affermava essere l'inizio della libertà e che Curtius, parlando di Proust, chiamandola dedizione all'oggetto e calma passività della ricezione, considerava come primo compito del critico: indugiare su uno dei «traits similaires», che permettono no di ricostruire la vita intellettuale di uno scrittore «hanté de réalités si spéciales», aiuta invece anche a capire il ritmo e la logica delle *intermittences* degli occhi.

Nella sua prima lettera a Proust, Curtius gli scriveva di aver riconosciuto in lui «il genio» come lo intende Balzac, che sa «imprimere l'idea nel fatto», nella seconda gli parlava a lungo del suo libro su Balzac, un soggetto che gli stava a cuore da dieci anni, il grande tema dell'energia come segreto della personalità, e insisteva sulla noncuranza della critica che gli pareva si fosse occupata dello scrittore in maniera insufficiente e lo avesse trattato con incomprensione. Letture sempre rinnovate l'avevano convinto di essere giunto a regioni inesplorate...

L'intenzione di riparare all'ingiustizia commessa nei confronti di Balzac non solo dalla critica degli accademici ma anche dall'assolutismo letterario di Sainte-Beuve, era mossa da quelle accensioni di sdegno che spesso per Curtius rappresentavano la prima occasione alla scrittura, e si trasformavano poi sempre più nell'obbligo morale di verificare le accuse per dimostrarne la falsità.

Nell'ultimo capitolo del suo libro²⁰ riportava una citazione di Sainte-Beuve che serve a descrivere la caratteristica dello stile e della prosa di Balzac: «rosata, tutta venata di colori [...]. Amo del suo stile per lo meno nelle parti più delicate, quelle efflorescenze (non so trovare altre parole) che fanno vibrare la pagina stessa».

Rileggendo Sainte-Beuve si scopre quella sua irritazione proprio per l'uso delle metafore vegetali con cui Balzac preferiva presentare l'immagine delle persone; fra le molte ne aveva scelto un esempio per additare al lettore delle sue *Causeries* e dei *Portraits* il malgusto nella scelta di elementi troppo reali, le vecchie zitelle di

Tours che hanno la stessa funzione delle foglie: «distribuite in città nelle loro abitazioni come i vasi capillari delle piante, aspiravano, con la sete di una foglia per la rugiada, le novità, i segreti di ogni ménage, le pompavano e le trasmettevano macchinalmente all'Abbé Troubert, come le foglie comunicano allo stelo la freschezza che assorbono».

Le presenze femminili con le radici affondate nell'azotato humus della provincia, responsabili col loro sistema vegetale del nutrimento assorbimento della chiacchiera, e quindi della continuazione della vita, non ottenevano grazia di fronte all'intransigenza del giudice Sainte-Beuve; ma un demonico amore per la «giustezza» letteraria guidava Ernst Robert Curtius a misurare e correggere i recinti e le distanze di chi, prima di lui, aveva coltivato o distrutto nuove o antiche semenze letterarie.

Alternando le ripetute letture di Balzac alla scrittura dei più brevi studi su Marcel Proust, non certo dimenticando la virtù della passiva dedizione all'oggetto, ritrovava nella cultura dell'uno l'esercizio per coltivare l'altro e trapiantava le metafore vegetali dei due scrittori nelle contigue aiuole di un giardino in cui è consentita la visita guidata, ma non le domande sulle condizioni delle piante, la natura del terreno e le ragioni del loro luogo:

Spiegare i movimenti della vita umana con le metafore della vegetazione significa neutralizzarli moralmente ed esteticamente. Questa è almeno la funzione che ha in Proust questa maniera d'analisi, come per esempio, quando paragona le erotiche complicazioni di Sodoma e Gomorra ai processi di fecondazione della *primula veris* o del *lythrum salicoria*. In questi punti si può osservare contemporaneamente come la trasposizione dall'umano al vegetale, che è all'inizio solo espressione di una particolare ottica artistica, passi alla sfera della teoria scientifica.

Curtius non poteva sapere come sulle pagine degli ancora sconosciuti *Cahiers* Marcel Proust andasse continuamente riprendendo l'interrotto discorso con e contro Sainte-Beuve, cui rimproverava una critica simile a una *botanique littéraire*, né poteva indovinare come fra gli ingiusti giudizi di Sainte-Beuve su Balzac Proust scegliesse proprio quel passaggio sulla metafora vegetale che aveva offeso il gusto poetico di Sainte-Beuve e che lui considerava invece «si admirablement écrit».

Nelle stesse eguaglianze botaniche fra piante, fiori e creature

umane, protagoniste, nelle pagine della *Recherche*, dell'ultimo gioco di società che ne rivela la natura – Gilberte e Odette sono lillà bianco e violetto – il giovane Samuel Beckett, seguendo e citando Curtius ma criticando l'ossimoro del suo «relativismo positivo»,²¹ scopriva la funzione genetica della letteratura; nella cieca volontà vegetativa che si offre in travestimento estetico e diventa sfida e seduzione alla pura passività del soggetto, ormai prigioniero dell'ossessione di rappresentarle, ritrovava il modello di quella trasformazione della realtà fisica nelle immagini e nei segni della scrittura.

Inseguendo la storia delle prime letture tedesche della *Recherche*, non stupisce vedere che Walter Benjamin, «en traduisant Marcel Proust», su quei *Papier*,²² prova della sua dolorosa affinità, della tentazione alla improduttiva imitazione di stile, simile ad un avvelenamento interno, annotasse che «in Proust la passione per la flora – meglio per l'elemento vegetale – non la si può considerare mai seriamente abbastanza», e disegnava accanto a quegli appunti uno schema in cui l'elemento vegetale – «das Pflanzenhafte» – e i suoi intrichi appare come dipendente dalla filosofia eleatica. Anche per Benjamin le metafore del regno vegetale avevano funzione di analogia con la scrittura perché permettevano di trasporre i fenomeni nel libro della natura: «Commento e traduzione sono – col testo – nello stesso rapporto di mimesi e natura: lo stesso fenomeno da diversi punti di vista». ²³ E della sfera dell'elemento vegetale fa parte il mimetismo

estremamente caratteristico per il procedere di Proust. I risultati più chiari e più precisi delle sue riflessioni si posano sugli oggetti come su foglie, su petali e su rami, gli insetti che non tradiscono nulla della loro esistenza finché un salto, un colpo d'ali, un balzo non rivelino all'impaurito osservatore che qui altra imprevedibile vita si era insinuata in un mondo estraneo.

Nel saggio *Zum Bilde Proust*, poi pubblicato, le poche note sulla flora (la parola è già sostituita da «das Vegetabilische»)²⁴ hanno subito invece leggere variazioni, che sembrano dettate dalla preoccupazione di non destare nel lettore possibili associazioni ad altre riflessioni simili e facili da ritrovare, quelle di Curtius appunto,²⁵ mai nominato ma ben visibile controluce per ironiche allusioni sulle pagine; ma sembrano anche determinate dalla

volontà e dalla cura di precisare l'importanza dell'idea e l'originalità di chi per primo l'aveva espressa:

Ortega y Gasset è stato il primo ad attirare l'attenzione sull'esistenza vegetativa delle figure proustiane, che sono legate in modo così tenace al loro luogo sociale, determinate dalla posizione del sole della grazia feudale, mosse dal vento che soffia da Guermantes o da Méséglise, e impenetrabilmente intrecciate fra loro nel folto del loro destino.²⁶

Il giardino di Walter Benjamin non possedeva aiuole protette da estetiche garze, gli insetti curiosi erano entrati attratti dall'ultimo turgore dei fiori, golosi del loro colore come della rugiada iridata della chiacchiera, simile a quella sulle foglie irrorate delle piante femminili di Balzac. Per riconoscere nella «fisiologia della chiacchiera» il rumore del mondo, gli insetti posati sui fiori mutavano la loro apparenza esteriore; il loro mimetismo era la tattica dei deboli, degli esclusi, dei passivi, la facoltà di apparire innocenti, utili e desiderabili al di là del principio del piacere, come nelle sottili simulazioni dello snobismo o nelle astute mistificazioni della simbiosi con la malattia.

L'analisi dello snobismo mimetico in Proust, che raggiunge nella sua critica alla società il massimo dell'abilità sovversiva, protetta dalle sublimi perversioni della somiglianza, Walter Benjamin la considerava, ancora una volta in antagonismo al metodo di Curtius, molto più importante dell'apoteosi dell'arte.

Lontani e separati così da una rete, a tratti spinata, tesa dalle stesse immagini, Benjamin e Curtius dividono la cura del giardino; l'uno non ha sospetto della vita segreta degli insetti, simili se non assimilati alla vita delle piante, l'altro della loro presenza sa prevedere anche le gradazioni mimetiche e sente i vapori pronti a distruggerli; l'uno è turbato dalle condizioni di quel mondo vegetale, l'altro vuole ancora stabilire l'ordine nella loro coesistente e simultanea varietà. Che la varietà possa dilettere resta uno dei primi insegnamenti della retorica, il grande giardino fiorito di archetipi e protetto dagli eruditi recinti della tradizione latina in cui Curtius più tardi, seguendo non solo il suo istinto di coltivatore ma anche i consigli di Carl Gustav Jung,²⁷ si ritirerà abbandonando la critica militante.

Per questo alla domanda così semplice e così difficile, come

può essere posta soltanto da chi coltiva il sublime mimetico snobismo dell'assimilazione, se per fare avere a Curtius il suo *Sodome et Gomorrhe* fosse necessario nell'indirizzo scrivere «Herr» o «Professor», la facile risposta sarebbe stata: «Tous les deux, Monsieur Proust, tous les deux». E non solo per la tedesca precisione. Ma sulla raccomandata arrivata da Parigi c'era scritto solo «Herr».

Lea Ritter Santini

1 Marcel Proust, *Journées de lecture*, in *Pastiches et mélanges*, Paris, ed. Pléiade, 1971, p. 186.

2 Per la storia dei rapporti fra Ernst Robert Curtius e il circolo di Stefan George, come per molti particolari sulla sua opera, si veda soprattutto il mio saggio *Il piacere delle affinità*, introduzione a Ernst Robert Curtius, *Letteratura della letteratura*, Bologna, il Mulino, 1994.

3 Marcel Proust, *Journées de pèlerinage*, in *Pastiches et mélanges*, cit., p. 71.

4 Le due lettere di Marcel Proust a Curtius sono state pubblicate in: *Correspondance générale de Marcel Proust*, Lettres X, Paris, Plon, 1932, pp. 311–312 e le lettere di Ernst Robert Curtius a Proust, *Les deux lettres de Curtius à Proust*, ed. Phil. Kolb, in «Bulletin de la Société des Amis de M. Proust», n. 20, 1970, pp. 945–951. Nell'articolo *Die Spiritualität Marcel Prousts* («Europäische Revue», I, 1925), Curtius premette all'inizio, in una parte più tardi assimilata al più lungo saggio, qualche riflessione sulle lettere.

5 Curtius ha partecipato alla seconda delle *Décades*, dal 14 al 22 agosto 1922, che aveva come tema *Miroir de l'honneur: culture de la fierté par la fiction*. I partecipanti di quegli anni erano André Gide, Jacques Rivière, Charles Du Bos, Roger Martin du Gard, Jean Schlumberger, Edmond Jaloux per la Francia, l'Italia era rappresentata da Giuseppe Prezzolini. Si veda A. Heurgon-Dejardins, *Paul Dejardins et les Décades de Pontigny*, Paris, 1964, le pagine di Charles Du Bos, in «Journal», 1921–1926, pp. 161 e ss. e Ernst Robert Curtius, *Pontigny. Sommer 1922 - Sommer 1924*, in *Französischer Geist im neuen Europa*, Stuttgart, 1925, pp. 327–344.

6 Lo *Studio sui lillà* si legge come una anticipazione dei lavori di Harald Weinrich sulla metafora; cfr. *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, il Mulino, 1976.

7 Oltre il primo articolo di Walter Boehlich, *Marcel Proust in Frankreich, Deutschland und anderswo*, in «Merkur», 1955 IX, pp. 173–190 che registra semplicemente l'effetto della tradizione degli anni Cinquanta, si può vedere ora: Edgar Mass, *Proust in Deutschland lesen*, in *Marcel Proust Werk und Wirkung*, a cura di Rainer Speck, Köln, 1982.

8 Rainer Maria Rilke, *Briefe an seinem Verleger 1906–1926*, Leipzig, 1941, p. 216. Rilke sapeva delle fasi della pubblicazione della *Recherche* da André Gide e ne parlava nelle sue lettere alla principessa Marie von Thurn und Taxis, a Lou Andreas-Salomé, e consigliava Proust per le ore di lettura nelle sere d'estate e Swann come silenzioso compagno per i parchi delle ville in cui abitavano le ammiratrici a cui scriveva, nel 1913 e 1914, della madeleine e dei campanili di Martinville.

9 Solo l'articolo di Emilio Cecchi, *Marcel Proust et le roman italien*, era apparso nel numero speciale della «Nouvelle Revue Française», *Hommage à Marcel Proust, 1871–1922*, X (1923), n. 112.

10 Walter Benjamin, *Briefe I*, Frankfurt, Suhrkamp, 1966, trad. it. in Walter Benjamin, *Lettere. 1913–1940*, Torino, Einaudi, 1978.

11 Verlag Die Schmiede, Berlin. I volumi avevano uno strano formato che più tardi l'editore modificò ancora perché, anche esteriormente, si potessero distinguere dalla prima infamante traduzione. Per i problemi della traduzione di *Sodome et Gomorrhe* si rilegga la lettera di Walter Benjamin a Hugo von Hofmannsthal scritta da Berlino il 23 febbraio 1926. Collaboratore di Benjamin era Franz Hessel, negli anni del primo dopoguerra, scrittore e giornalista che lavorava a Parigi e a Berlino, traduttore anche di alcune opere di Stendhal e Balzac.

12 «Riuscita o no la traduzione tedesca di Proust è un avvenimento letterario» – scriveva la redazione della rivista «Die literarische Welt», II (1926), n. 2 – perché Proust è senza dubbio il più grande, anche se, per il suo stile, il più complicato scrittore di prosa della Francia moderna. Riconoscendo l'importanza letteraria di questo avvenimento, organizziamo un'inchiesta sull'edizione tedesca di Proust; per primo risponde il famoso specialista di letteratura francese Ernst Robert Curtius». Il traduttore Rudolf Schottländer, ormai da tutti riconosciuto incompetente, rispose nel numero seguente. Benjamin chiamò questo tentativo di mediazione dell'opera di Proust «un ridicolo debutto».

13 «Dalla critica è stata bene accolta» – scrive Benjamin a Hugo von

Hofmannsthal a proposito della sua traduzione – «ma cosa significa? Credo di rendermi conto che ogni traduzione che non venga intrapresa a scopo altissimo, sublime o urgentemente pratico, debba mantenere qualcosa di assurdo. Sarei già molto felice se, in questo caso, non lo si notasse in maniera molto evidente» (lettera del 5 giugno 1927). La critica, dopo il processo a Schottländer era stata, per quanto è possibile ricostruire dalle recensioni apparse nei giornali, assai benevola. In «Die literarische Welt» del 22 aprile 1927 un più lungo articolo distribuiva i meriti ai due traduttori riconoscendo a Hessel «il genio dell'incantevole affascinante dettaglio, del tatto e della delicatezza della rappresentazione» e a Walter Benjamin «la parte sottile, precisa, continuamente alla ricerca, oltre la superficie, insoddisfatto di ogni soluzione, la parte critica trascendente che corrisponde all'altro lato dell'ingegno di Proust, quell'appassionata ossessione di conservare e annullare tutto il vissuto nel ricordo e nella conoscenza [...] per questo la nuova traduzione si rivela così solidamente costruita. Difficilmente avrebbe potuto essere affidata a mani più sicure e più abili. Il Proust tedesco, all'altezza dell'originale, sta prendendo forma e resta da sperare che anche gli altri volumi seguano».

14 Numero del 27 settembre 1925, più tardi pubblicato in Stefan Zweig, *Zeit und Welt*, Stockholm, 1946.

15 Lettera del 7 maggio 1940, in Walter Benjamin, *Briefe* 11, cit., p. 852, trad. it. cit., pp. 402–403.

16 «Come un privilegiato, ricco di charme personale ma senza equilibrio morale» era descritto anche da Erich Auerbach nel breve saggio: *Marcel Proust: der Roman der verlorenen Zeit*, in «Die neueren Sprachen», XXXV (1927), pp. 16–17. La concomitanza del lavoro più importante che Auerbach andava scrivendo in quel periodo *Dante als Dichter der irdischen Welt* trasforma l'universo di Proust in un antagonista del cosmo dantesco in cui non entra ormai più il ricordo dell'abbandonato mondo terreno, come nella poesia di Dante; nessuna reminiscenza terrena penetra più, annichilita dalla ermeticità della stanza proustiana.

17 Il 1° gennaio 1923 appariva nella «Nouvelle Revue Française» un saggio di Charles Du Bos a cui Curtius era legato da amicizia affettuosa: *Proust ou de la profondeur* di cui si ritrovano i riflessi del secondo saggio di Curtius, *Die Spiritualität Marcel Prousts*.

18 La prima traduzione completa della *Recherche*, pubblicata a Francoforte dall'editore Suhrkamp nel 1954, è di Eva Rechel-Mertens,

che Curtius raccomandava già come traduttrice a Charles Du Bos e che fu poi alcuni anni a Bonn la sua segretaria. La traduzione fu premiata nel 1966 dalla Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung di Darmstadt. Alcuni hanno rimproverato alla traduzione, si potrebbe dire, la stessa interpretazione erronea che Walter Benjamin, a ben intenderlo, rimproverava a Curtius quando, alludendo al suo saggio e alla teoria del *Perspektivismus*, scriveva: «E non è nemmeno difficile dire perché questa volontà di felicità che pervade l'opera di Proust, appaia così raramente ai suoi lettori. Proust, in molti punti, li ha quasi indotti lui stesso a vedere anche questo "oeuvre" nella comoda e solida prospettiva della rinuncia, dell'eroismo, dell'ascesi». W. Benjamin, *Zum Bilde Proust*, in «Literarische Welt», 21 e 28 giugno, 5 luglio 1929, ora in *Schriften* II, Frankfurt, Suhrkamp, 1955, trad. it., W. Benjainin, *Per un ritratto di Proust*, in *Avanguardia e Rivoluzione*, Torino, Einandi, 1973, p. 29.

19 *Das Buch als Symbol in der Divina Commedia*, in *Festschrift für Paul Clemen*, a cura di Wilhelm Worringer, Düsseldorf-Bonn, 1926, pp. 44-54.

20 Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, Capitolo *Wirkung*, p. 387.

21 Samuel Beckett, *Marcel Proust*, London, Chatto & Windus, 1931, ora in *The Collected Works of Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 1970. Nell'ultima parte del suo saggio che si oppone, riconoscendole, alle suggestioni di Curtius, Beckett riprende quasi letteralmente le osservazioni sulla «Flora umana». Come Walter Benjamin, Beckett nutrive per Curtius l'ambivalente diffidenza degli scrittori per le elaborazioni dei critici accademici che pur non riescono a trascurare del tutto. «Curtius parla del "Perspektivismus" e del "Relativismo positivo" di Proust, come opposti del relativismo negativo del tardo XIX secolo, lo scetticismo di Renan e France. Io credo che l'espressione "relativismo positivo" sia un ossimoro, sono quasi sicuro che per Proust non è giusto e so che deriva dal laboratorio di Heidelberg». Analizzando le metafore vegetali, Beckett è l'unico a ricordare quelle dannunziane: le terribili melagrane de *Il Fuoco* e il giovane Giorgione nella descrizione de *Il Concerto* («e se io penso alle sue mani nascoste le immagino nell'atto di frangere le foglie del lauro per profumarsene le dita»). Un'associazione certo profondamente irritante per Curtius che commette nei confronti di D'Annunzio una ingiustizia simile a quella di Sainte-Beuve nei confronti di Balzac. Lo studio di Beckett

iniziava con un richiamo, per i lettori di allora ben riconoscibile, al metodo di Curtius e al suo «perspectivism». Il giovane Samuel Beckett amico di James Joyce nella Parigi degli anni Venti doveva aver conosciuto per suo tramite i saggi di Curtius e averne discusso anche con Joyce.

22 Walter Benjamin, *Proust-Papier*, pubblicati in appendice al saggio, W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* II, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, pp. 1044-1069. Nei *Prolegomena zu Proust* II, sempre in appendice ai *Papier* si legge: «Fra tante analogie di piante, quasi nulla sugli animali. Per gli elementi vegetali in Proust sono da confrontare libri come Paul Francé e Theodor Lessing, *Blumen*, Berlin, 1928.

23 «Sull'albero del testo sacro entrambi sono sole le foglie che stormiscono eternamente, sull'albero di quello profano i frutti che cadono secondo stagione». Walter Benjamin, *Einbahnstrasse*, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, p. 20.

24 «Der Mann ist mehr mineralisch, die Frau mehr vegetabilisch» aveva riconosciuto Novalis nel suo Frammento 1022. Se si volesse accettare questa organica scissione, le metafore vegetali di Proust sarebbero segno di una occulta femminilità che solo le immagini del testo rivelano.

25 Che cosa Walter Benjamin pensasse del saggio di Curtius lo si può leggere fra le righe della sua recensione pubblicata nella «Zeitschrift für Sozialforschung», VI (1937), ora in Benjamin, *Gesammelte Schriften* III, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, p. 516, alla «Marburger Dissertation» di Hermann Blackert: *Der Aufbau der Kunstwirklichkeit bei Marcel Proust*, Berlin, 1935: «che assomiglia troppo a pensieri di edificazione. [...] All'autore non interessa *che cosa* Proust abbia visto e rappresentato, ma *come* l'abbia fatto. La legge formale dell'opera di Proust l'autore la vede in un dominio, finora sconosciuto dell'io che scrive e che si evolve durante la scrittura! Non gli si potrà concedere che queste idee vadano molto oltre quelle del *Perspektivismus* di Curtius; il merito di Blackert sta in ogni modo nel più forte accento sull'elemento tempo». Quanto opposti fossero i punti di vista si può dedurre anche dalle note dei *Proust-Papier*: è un'interpretazione assolutamente sbagliata, il modo con cui Jacques Benoist-Méchin (in: *La musique et l'immortalité dans l'oeuvre de Proust*, Paris, 1926) la presenta. Benoist-Méchin era non solo il traduttore dell' *Essai sur la France* di Curtius (Paris, Grasset, 1932), ma anche suo buon amico – di cui parlava anche a Proust

nella prima lettera – e divulgatore delle sue idee.

26 Il passaggio cui si riferisce Benjamin si trova in Ortega y Gasset, *Le temps, la distance et la forme chez Proust*, pubblicato nel numero *Hommage à Marcel Proust*, della «Nouvelle Revue Française», cit.: «Mais l'existence des personnages de Proust a un caractère végétatif. Pour la plante, vivre, c'est être et non pas agir. Plongée dans l'atmosphère, la plante est incapable de s'opposer à elle; sa passivité élimine tout drame. Pareillement les personnages de Proust vont, comme des végétaux, inertes dans leurs destins atmosphériques et, botaniquement soumise, leur vie semble réduite à la fonction chlorophyllienne, dialogue chimique toujours le même et, en quelque sorte, anonyme, où la plante reçoit, docile, les impératifs du milieu ambiant. Dans ses livres les véritables agents des variations vitales sont, plutôt que les personnes, les vents, les climats physiques et moraux qui les entourent successivement. [...] Et on ne doit pas s'étonner de l'insistance avec laquelle cet écrivain nous parle de "côtes", car puisque l'univers est pour lui une réalité météorologique, l'essentiel est sans doute le quart de vent». E in questa analogia meteorologica non si può dimenticare il piccolo personaggio barometrico con cui Proust si identificava, il «petit bon homme» che metteva o toglieva il cappuccio a seconda del sole o della pioggia, dietro la vetrina dell'ottico di Combray.

27 «Scrissi *Deutscher Geist in efahr*, poi ebbi un crollo e dovetti consultare Jung a Zurigo. Fu una grave crisi in cui riconobbi più tardi l'inconscia anticipazione degli orrori del 1933» – scriveva Curtius nel dicembre 1945 all'amico padre benedettino Jean de Menasce, legato anche lui a Charles Du Bos e alle *Decades de Pontigny*, con cui restò in corrispondenza fino alla morte – «Ma dalla crisi venne anche la guarigione. Seguendo una costrizione psichica mi immersi nello studio della letteratura mediolatina. [...] Psicicamente significò la polarizzazione verso Roma aeterna. Ebbe per me effetto di archetipo nel senso junghiano, cioè anche di simbolo carico di energia e di molteplici significati. Era come [...] si fosse sfondata una porta. Potevo scegliere Roma amata come stella guida della mia ricerca, o meglio: lei scelse me, il Deutschrömer. La via per Roma doveva passare attraverso il Medioevo che significava anche uno strato arcaico del mio essere». Nachlass Ernst Robert Curtius, Bonn.

Ernst Robert Curtius

Marcel Proust

*Un coeur tendre qui hait le néant vaste et noir
Du passé lumineux recueille tout vestige*

Baudelaire

Il nome di questo scrittore, oggi celebre, era pochi anni fa completamente sconosciuto. Quando, nel 1917, Léon Daudet nel suo libro di memorie *Salons et Journaux*, parlava di Marcel Proust, doveva prima presentarlo ai suoi lettori.

La prima opera di Proust, una raccolta di schizzi e di studi che era apparsa nel 1896 col titolo *Les plaisirs et les jours*, introdotta da una prefazione di Anatole France, non aveva saputo attirare l'attenzione del pubblico. Anche *Du côté de chez Swann*, del 1913, fu appena notato. Léon Daudet chiama questo libro originale, spesso sorprendente, profetico e pieno di allusioni, ma quando nei suoi *Mémoires* arriva a parlare di Proust, lo ricorda e lo rappresenta ancora nei tratti essenziali di un uomo di mondo, di un brillante conversatore da salotto. Ci parla di un circolo di artisti e di scrittori che intorno agli anni 1900–1905 era solito trovarsi al ristorante Weber nella Rue Royale. Qualche volta, verso le sette e mezza di sera, si vedeva entrare un giovanotto pallido, avvolto in sciarpe di lana: «Si faceva portare un grappolo d'uva, un bicchiere d'acqua, spiegava che si era alzato allora, aveva un'influenza, si sarebbe subito rimesso a letto, il rumore gli dava fastidio; gettava sguardi inquieti e ironici intorno a sé, poi finalmente scoppiava in un riso estasiato; e restava. In un tono esitante e pur frettoloso gli venivano alle labbra riflessioni di sorprendente novità e di diabolica finezza». Daudet sa rendere tutto lo charme di quest'intelletto straordinario che sapeva superare tutte le contraddizioni. «Al culmine delle nostre lotte politiche interne prima della guerra – era il 1901 – ebbe l'idea di invitare a pranzo a casa sua circa sessanta persone delle più diverse opinioni politiche. Si sarebbe potuta rompere tutta la porcellana. Io ero seduto a fianco di una donna estremamente attraente, che assomigliava a un ritratto di Nattier o di Largillière, e che era, come venni a sapere dopo, la figlia di un banchiere israelita molto noto. Al tavolo vicino presiedeva Anatole France. I nemici più accaniti, a soli due metri di distanza gli uni dagli altri, mangiavano, compiaciuti, la cacciagione. Ma il fluido di comprensione e di benevolenza che emanava da Marcel Proust si allargava in cerchi

concentrici e a spirale nella stanza da pranzo e nei saloni e per due ore fra gli Atridi regnò la più sincera cordialità. Non credo che nessun altro, a Parigi, sarebbe riuscito a portare a termine un esercizio di tale artistica perfezione». Daudet parla poi della raffinata cultura letteraria di Proust, del suo umore, della sua finezza psicologica e conclude: «Quando e se gli riuscirà di trovare una direzione, di disciplinare se stesso e di arrivare ad una forma letteraria ordinata, scriverà un giorno qualcosa di incredibile, una glossa alla vita». Era il 1917.

Cinque anni dopo, lo stesso Léon Daudet definisce Proust «uno dei primi scrittori della nostra letteratura». E Paul Valéry scrive: «Se io non avessi letto nemmeno una riga di questa grande opera, il fatto solo che due spiriti così diversi come Gide e Léon Daudet siano d'accordo sul suo significato, basterebbe per assicurarmi contro il dubbio; un accordo così raro può avvenire soltanto in prossimità della certezza. Possiamo essere tranquilli: il sole splende se lo dicono tutti e due nello stesso tempo».

Dal 1917 al 1922... nel breve spazio di tempo di questi anni, matura per Proust il destino: la celebrità, la morte, il compimento.

Proust, che era nato nel 1871, fino a trentacinque anni aveva condotto la vita dell'uomo di mondo. Poi si ritirò per dedicarsi completamente alla sua opera. In un lavoro durato anni e decenni, inibito da mali cronici, creò quell'opera gigantesca che sarà la commedia umana del nostro tempo. La seconda parte, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, ottenne nel 1919 il premio Goncourt e rese di colpo celebre il suo autore. In rapido succedersi apparvero le altre parti: *Du côté de Guermantes* (1920–21), *Sodome et Gomorrhe* (1922), *La Prisonnière* (1923), finora in tutto undici volumi¹ – frammenti di una unica grande opera che porta il titolo: *À la recherche du temps perdu*. La continuazione e la fine di tutto il ciclo sono concluse in manoscritto da Proust poco prima della morte – morì il 18 novembre 1922 – e sarebbero apparse tra breve in più volumi.

Quanto tempo hanno dovuto aspettare uno Stendhal, un Balzac, un Flaubert prima che li si capisse! Marcel Proust – perché non dovrei esprimere subito la mia convinzione che il suo nome in futuro sarà sempre pronunziato insieme a questi tre grandi nomi? – ha conosciuto un destino migliore. La gloria, la luminosa gloria dalle molte voci lo ha subito riconosciuto, ha cantato, all'uomo che soffriva e moriva, il coro pieno e sempre più sonoro dell'ammirazione, del ringraziamento, della gioia. I maestri dell'arte

gli hanno reso omaggio, e la gioventù lo ha ringraziato per la bellezza di cui ha saputo adornare la sua vita. Un primo monumento gli è stato eretto nel numero speciale, importante, della «Nouvelle Revue Française» del primo gennaio 1923, che raccoglie le testimonianze di amici e di ammiratori di tutti i paesi.

L'effetto e l'azione del suo spirito crescono e si allargano ogni giorno di più. Nell'autunno 1923 apparve il volume collettaneo *Marcel Proust, an English Tribute*,² in cui venti scrittori inglesi scrivevano su Proust. E nel novembre 1923 scriveva Jacques Rivière: «È già passato un anno da quando Marcel Proust ci ha abbandonati. Ci siamo consolati? La parola ha un suono terribile per coloro che erano legati da amicizia a questo grande spirito, a quest'anima meravigliosa. No, non possiamo né vogliamo sentire la sua perdita in maniera diversa che dicendo di essere inconsolabili. [...] La speranza di sopravvivere nella sua opera, di rivivere in essa che, anche se a volte accompagnata dal dubbio, era tuttavia continuamente vicina a Marcel Proust, questa speranza è oggi sempre più visibilmente sicura e più forte. Ogni giorno porta nuovi lettori, il che vuol dire nuovi amici. Ogni giorno Proust viene scoperto da qualcuno, ogni giorno qualcuno entra nel suo libro con un sentimento di felice meraviglia.

Il compito del critico

Sarà possibile rendere onore a Proust solo quando potremo leggere la sua opera completa. Soltanto allora si potrà rispondere all'interrogativo già molto discusso della composizione del suo romanzo. Soltanto allora potremo capire lo sviluppo dei suoi caratteri e le conseguenze della sua arte. Ma già adesso la sua opera ha una ricchezza e un'ampiezza, una vita e una profondità che richiedono l'osservazione e l'analisi. La prima impressione, alla lettura, è uno strano mélange di incanto e di turbamento. Ci si sente come sommersi da una massa di materiale, da una ricchezza apparentemente disordinata, disorientati da uno stile complicato, involuto, il cui ritmo e il cui movimento, all'inizio, non sembrano governati da alcuna legge. Ma allo stesso tempo si è affascinati come dai suoni di una musica nuova, le cui leggi di armonia non sono analizzabili, attratti da una maniera dell'esperienza, da un incanto così particolare che non si può non cedere alla sua

seduzione. Non si potrebbe dire cos'è che persuade così dolcemente e che attrae così magneticamente; ci si lascia trascinare come da una corrente tranquilla e potente, presenti a tutte le avventure, distaccati ormai volontariamente dagli impacci dell'automatismo delle abitudini e delle forme di pensiero irrigidite. Improvvisamente ci si trova di fronte a una frase che si stacca dal contesto e sembra contenere qualcosa di particolare: una frase trasparente che lascia indovinare le caratteristiche dell'autore, anche se non le lascia riconoscere subito chiaramente. Continuando la lettura si incontra una seconda e una terza frase di natura simile. Si avverte nel ripetersi di queste strutture una legge segreta.

Diverse per forma e per contenuto alludono tutte a qualcosa di comune da cui sembrano derivare. Sono modi di apparire della stessa realtà intima. Mentre si integrano e si illuminano a vicenda chiariscono anche una sfumatura interiore, una caratteristica intellettuale dell'autore. Sappiamo così di aver toccato, anche se forse in una zona periferica, il segreto dell'originalità creativa. In che rapporto si trovi l'elemento singolo visibile con il tutto, non è, subito, definibile. Si è però arrivati a un inizio. Soltanto dalla raccolta attenta, dal confronto di questi singoli elementi si può giungere, attraverso una sempre rinnovata, ampliata osservazione e riflessione, a quella che è l'immagine totale, il quadro generale dell'opera, e chiarirne l'intuizione. Tutta la critica vera percorre questa strada. Proust stesso la descrive nel suo saggio su Ruskin. Il primo compito del critico, dice Proust, dovrebbe consistere nell'aiutare il lettore «a farsi impressionare da questi tratti singolari, a mettergli sotto gli occhi tratti simili che permettano di considerarli i tratti essenziali del genio d'uno scrittore».

Quando il critico lo ha capito, ha quasi adempiuto al suo compito. Se non lo ha capito, se non ha saputo riconoscere quegli elementi singoli e caratteristici, potrà scrivere tutti i libri possibili su Ruskin, per esempio: «Ruskin uomo», oppure «Ruskin scrittore», o «Ruskin profeta», o «Ruskin artista»: tutte queste costruzioni, per quanto intelligenti possano essere, non toccheranno la natura di Ruskin, possono forse procurare al critico fama e onore, ma serviranno alla comprensione dell'opera di Ruskin molto meno della precisazione esatta di una sfumatura per quanto insignificante possa sembrare.

Dovremo cercare di capire le spiegazioni di Proust nel senso che la vera critica comincia con il mediare gli elementi formali

interiori, spirituali di un autore – non le sue opinioni, né i suoi sentimenti. Una critica di questo genere non si può imparare. Perché quei tratti singolari, che sono poi quelli importanti, decisivi, non li si può cercare – devono brillare subito dal testo al lettore. Il talento critico non è altro che la facoltà di farsi prendere da meraviglia, per quei tratti singolari. Se il far filosofia ha le sue radici nella meraviglia, la condizione prima di ogni critica è la capacità del critico di vedere cose particolari. Tutti e due i fenomeni possono avvenire soltanto in un'aperta dedizione, in una completa disponibilità nei confronti dell'oggetto. La calma e la passività del puro recepire deve essere l'atteggiamento primo del critico. La ricezione è la condizione preliminare della percezione, e solo questa porta alla concezione. Perché al di là della percezione e della fissazione dei tratti singoli, la critica avanza con un procedimento sintetico fino alla ricostruzione di tutto l'atteggiamento intellettuale dell'autore. Ora, per cedere ancora una volta la parola a Proust: «Ritengo perciò che il critico dovrebbe in seguito andare più lontano. Dovrebbe tentare di ricostruire quella che poteva essere la singolare vita spirituale d'uno scrittore posseduto da realtà così speciali».

Credo che quest'ultima frase richieda una attenzione particolare, e noi dobbiamo seguire la sua traccia per penetrare all'interno dell'opera di Proust. Essa fissa il rapporto tra arte e spirito. L'opera d'arte – dobbiamo dedurre – ha il senso di aprirci una nuova sfera della vita spirituale: i singoli tratti caratteristici che percepiamo corrispondono a elementi determinanti della realtà spirituale che hanno per l'artista un particolare significato e da lui resi visibili sensualmente. Ciò che chiamiamo talento è la facoltà di esprimere una tale maniera di vedere, o, detto diversamente, di dare nuovamente forma nell'opera a quei momenti dell'essere. Fenomeno e concetto dell'arte hanno quindi le loro radici, alla fine, in un sostrato metafisico. Come la nostra musica conosce dell'infinita varietà dei toni soltanto una parte limitata (una zona della forma che sarà ampliata da ogni musicista originale), così nella nostra vita interiore, si rispecchiano soltanto frammenti della totalità dell'essere. Il grande scrittore è colui che esperimenta e vive nuovi aspetti di tutta la realtà, e li vive in una maniera così urgente ed esigente da assumere per lui un contenuto di eternità. La sua opera è come una finestra attraverso cui si apre alla vista un nuovo panorama; lo sguardo si posa su un paesaggio finora sconosciuto.

L'artista si sente istintivamente costretto a sacrificare a quest'urgenza del guardare tutti gli altri contenuti della sua vita, in determinate circostanze forse, perfino la vita stessa. Per un artista di questo genere la propria vita non significa alla fine se non l'indispensabile organo della vista e acquista lo stesso valore che possono avere gli strumenti dell'osservazione per il ricercatore delle scienze naturali. Questo sacrificio della vita al servizio dell'osservare e del figurare, costituisce la moralità dell'artista.

Arte e conoscenza

Se il primo sguardo all'opera di Proust ci porta, senza che ce ne accorgiamo, agli interrogativi essenziali sul senso dell'arte e sulla funzione dell'artista, questo avviene perché essi sono parte dei motivi determinanti del suo pensiero e della sua creazione. La sensibilità intellettuale è il terreno nutrimento della vita che crea in quest'arte la propria espressione. La sensibilità intellettuale nel senso più alto e più completo, come il primo e l'ultimo dei termini che non si pongono solo come reazione alla vita, ma che esistono insieme al sentimento stesso della vita e gli sono uniti in una inscindibile totalità. Vivere e conoscere sono qui, alla radice, la stessa cosa. La vita della conoscenza, il conoscere vitale ci appare come la spontaneità più originale dello spirito, come la fioritura più variopinta e profumata del processo vitale. La vita intellettuale è per Proust, fra tutte le vite parallele che noi viviamo contemporaneamente, quella più ricca di tensioni. Pensa così Bergotte, il grande scrittore, quando tenta di consolare un ammalato: «La compiangi molto, gli dice, eppure non la compiangi troppo, perché mi accorgo che lei dispone dei piaceri dell'intelligenza e perché questi piaceri per lei, come per tutti coloro che li conoscono, sono forse la cosa più importante». L'intelligenza, nel senso che la parola assume in Marcel Proust, non ha un campo strettamente delimitato e fisso, e non è neppure una delle facoltà diverse della personalità che si sviluppa per esercizio, ma è un impulso elementare che spinge ad afferrare la realtà intera e a penetrarla per mezzo della conoscenza. La conoscenza intellettuale può assumere le forme più diverse: intelligenza del mondo, genio degli affari, senso giuridico, scienza, filosofia. Ma qui non si tratta di questo. Al di là di queste forme particolari e funzioni

specializzate esiste una conoscenza della vita che non serve né a fini pratici e particolari, né è legata al sistema di un campo particolare né è da esso limitata. Questa conoscenza ha solo una forma di espressione: l'arte. Il linguaggio della conoscenza artistica è la figurazione, la rappresentazione. Ogni forma di arte è conoscenza. Se si volessero raccogliere tutte le considerazioni di Proust sui problemi estetici, ne risulterebbe una teoria noetica dell'arte. Il significato dell'arte non è per Proust né l'esaltazione della vita, né la rappresentazione di una natura purificata o di una umanità più nobile, ma non è nemmeno un gioco di forme, non è una possibilità di dare forma solo per dare forma, non è la realizzazione della bellezza. Né il vitalismo nietzschiano, né l'adorazione delle forme e nemmeno una delle tante variazioni dell' *art pour l'art* potrebbero avere valore nell'universo intellettuale di Proust; e ancora meno potrebbero interpretarlo criticamente. Proust ci ha dato la sua filosofia dell'arte negli studi su Ruskin. Per lui è una verità di ordine metafisico la considerazione che non si può amare l'arte in maniera produttiva se la si ama soltanto per il piacere che essa procura. Chi cerca la felicità non la trova. Ma si trova la felicità soltanto se si cerca qualcosa d'altro. E così anche per il piacere estetico. Ci sarà dato in sovrappiù se ameremo la bellezza per se stessa, come una realtà a noi esterna che è infinitamente più importante della gioia che ci può procurare o che ne possiamo ricevere. Questa gioia è semplicemente un fenomeno secondario che accompagna una tendenza intellettuale della vita, verso un essere, un bene eterno. Ogni esperienza della bellezza non è soltanto una fonte di felicità, un'esaltazione della nostra sensibilità, ma è il contatto con una verità e con una realtà. Se proviamo qualche sentimento per una bellezza letteraria è segno che esiste un valore nascosto. L'entusiasmo artistico significa che abbiamo toccato una verità. Uno spirito rigido e senza finezza potrebbe obiettare che qui si forma una scala estetica di valori secondo il piacere soggettivo del lettore. Sarebbe un equivoco grossolano. Una instancabile sincerità intellettuale è un tratto fondamentale dello spirito di Proust, che si rivela proprio nella sua posizione verso Ruskin. Ruskin è per Proust «uno dei più grandi scrittori di tutti i tempi e di tutti i paesi». Ma Proust non teme di attirare l'attenzione anche sugli errori di Ruskin. Dice in proposito che ha voluto lottare con le impressioni estetiche a lui più care, sforzandosi di spingere la sincerità intellettuale fino agli ultimi e più crudeli limiti». Non c'è

bisogno per questo che ci vergogniamo dell'entusiasmo provato per gli errori di Ruskin: perché anche i suoi giudizi estetici sbagliati hanno una bellezza indipendente dal valore dell'opera giudicata, che deve la sua origine ad una verità dell'anima rimasta intatta nell'alternanza dei valori storici, indipendentemente dal tempo che li può toccare. Non esiste una bellezza menzognera, poiché il piacere estetico è precisamente quello che accompagna la scoperta di una verità». Dell'arte del pittore Elstir dice il narratore (così cerco di definire l'«io» dei romanzi di Proust) che l'ha indotto «alla comprensione e all'amore delle cose migliori di lei: un reale disgelo, una vera piazza di provincia, donne vive sulla spiaggia». Si tratti di un paesaggio o di un movimento dell'anima, tutti gli aspetti della realtà sono accessibili all'arte e al genere di conoscenza che le è particolare. Come forma di comprensione totale dell'universo l'arte è affine alla filosofia. Il suo oggetto si impone all'artista con la stessa necessità con cui s'impone al pensatore un problema logico. Il tema del romanziere, la visione del poeta si presentano al loro spirito come un'esigenza e come dal di fuori. L'artista non sceglie la sua materia: viene scelto da essa. È costretto ad esprimerla nella sua autenticità e totalità. Avevano ragione le epoche che veneravano nell'arte e nella poesia un'ispirazione divina ed esigevano che l'artista non aggiungesse nulla di suo a quel messaggio ultraterreno. Per l'artista, come per lo scienziato e per il pensatore, il dovere supremo è di sottomettersi alla realtà che gli è stato dato di vedere. Come ogni forma di conoscenza, la creazione dell'artista consiste nel riprodurre una realtà oggettiva, legata alla più alta tensione intellettuale, che richiede qualche volta addirittura una energia eroica: «ogni azione dello spirito è semplice, se non è sottomessa al reale». L'artista non inventa, scopre. L'arte non è una scoperta ma un'invenzione.

La musica

Queste leggi della creazione artistica diventano particolarmente chiare nella musica, che ha un'importanza fondamentale nelle opere di Proust. Non intendo che si parli molto di musica o che le sfumature degli stati d'animo vengano fissate da paragoni musicali. Si tratta di elementi più profondi. Come per Paul Valéry l'architettura, la musica per Proust è la sfera in cui si manifesta in

maniera più pura la natura dello spirito. È un sistema di espressioni a cui ritorna sempre per precisare la sua interpretazione della vita. Ma la musica è nell'opera di Proust come il microcosmo nel macrocosmo, oppure come quello specchio nel quadro di Van Eyck, conservato a Londra, in cui tutto il contenuto del quadro si riflette ancora una volta microscopicamente. Per la sua opera Proust ha composto, se si può dire così, la propria musica: è la sonata per violino e piano e il settimino di Vinteuil. Le melodie di Vinteuil hanno per il romanzo di Proust quasi la stessa importanza dei personaggi, delle persone. Non sono infatti esseri dotati di una esistenza indipendente come uomini e spiriti? Swann perlomeno lo pensa e Proust glielo conferma: «Swann non aveva torto, dunque, di credere che la frase della Sonata esistesse realmente». Questo tema della sonata che fa a Swann una impressione così profonda, come ci dice lo scrittore, appartiene ad un ordine di creazioni sovranaturali che non abbiamo mai visto, che riconosciamo, e riconosciamo con piacere, quando un esploratore dell'invisibile arriva ad attingerne qualcuna per un attimo dal mondo divino a cui lui ha accesso, e farla brillare davanti ai nostri occhi. Perché questa è l'opera del musicista. Esiste un luogo ideale in cui abitano le forme musicali. Il musicista le evoca per noi nel nostro mondo, le disegna con mano delicata e le rende visibili attraverso un corpo sonoro. Forma delle entità che se appartengono ad una sfera del reale a noi estranea, perché appartiene ad un ordine spirituale, non sono per questo però meno reali. La musica di Vinteuil conduce l'ascoltatore in un mondo nuovo: «La musica di Vinteuil irradiava a ogni nota, a ogni pennellata, le colorazioni sconosciute d'un universo inestimabile, insospettato, interrotto in frammenti dalle lacune che lasciavano tra loro le audizioni della sua opera». La sonata e il settimino sono fatti dagli stessi elementi anche se la costruzione e l'atmosfera delle due opere è completamente diversa. «Erano tuttavia una stessa preghiera, sgorgata dinanzi a diverse albe interiori, rifratta attraverso i mezzi diversi di differenti pensieri, di ricerche artistiche in progresso nel corso di anni durante i quali Vinteuil s'era costantemente sforzato di creare qualcosa di nuovo. Preghiera, speranza che era in fondo sempre la stessa, riconoscibile pur sotto i suoi travestimenti nelle varie opere di Vinteuil e che, d'altra parte, si trova soltanto in esse».

Ogni grande artista appare come «il cittadino di una patria sconosciuta». Il suo sviluppo consiste nel riuscire a vedere

l'immagine di questa patria perduta in maniera più pura e più intensa e riuscire a figurarla nella sua opera in maniera sempre più fedele, disprezzando la gloria per accordarsi invece soltanto a questo mondo interiore. Disprezzerà riempire le lacune della sua visione artistica o dell'insufficienza della sua mano con attributi di invenzione, corpi estranei di cui i *connaisseurs* si accorgeranno come di sillabe senza senso che lacerano il contesto di una frase. Ogni tema di un grande musicista è una frase di questo genere. La musica è un linguaggio, non nel senso vago di traduzione in suoni degli stati d'animo, ma nel senso di comunicazione immediata e univoca. La nostra lingua usuale è ritagliata su bisogni pratici e legata da convenzioni sociali. La musica spezza questa catena. Ma non per questo cade nell'arbitrario, al contrario cerca di raggiungere la possibilità di un'espressione più esatta e di un discorso più adeguato al suo contenuto. Come certe piante e certi animali sono gli ultimi testimoni di una forma di organizzazione che la natura ha abbandonato, la musica resta forse l'unico esempio, per noi accessibile, di una comprensione da anima a anima, eliminata o rimossa dall'invenzione del linguaggio parlato, dalle parole e dalle idee. È come una possibilità che non è stata realizzata pienamente. L'evoluzione ha seguito altre vie. Il linguaggio delle parole ha sostituito quello dei suoni. Il nostro amore per la musica potrebbe forse essere la nostalgia verso una forma perduta di vita dello spirito?

Intuizione ed espressione

Ho già detto che il problema dell'arte e il problema dell'artista costituiscono la motivazione prima e ultima della creazione proustiana. Troviamo questo elemento nell'opera di Proust in diverse forme di aggregati. Lo troviamo come riflessione critica nei saggi su Ruskin, come principio nella figurazione che forma la personalità di artisti: Vinteuil, Elstir, Bergotte, la Berma. E infine lo troviamo come esperienza personale del narratore che illumina poi ogni altra sfera. I libri di Proust sono scritti da un uomo per cui il problema dell'essere artista è l'esperienza fondamentale e determinante, il che vuol dire già un'esperienza dell'infanzia. La creazione letteraria è per Proust una forma di rielaborazione del problema della vita dell'artista. Esporre e dar forma alla tensione

interiore che nasce dall'aspirazione alla creazione poetica è uno dei temi dell'arte proustiana.

Consideriamo questo tema nella sua forma autobiografica fondamentale: come la racconta l'eroe dei libri di Proust. È ancora un ragazzo e il mondo dei libri lo affascina misteriosamente. Si arricchisce e si eleva nei pensieri e nei sentimenti che dai bei libri lo sommergono. Anche lui vorrebbe scrivere libri, ma crede che sia necessario avere una grande idea da comunicare al mondo. Crede di amare i libri, «l'idea» che è contenuta in loro, ma lo sa: non sarà mai in grado di trovare un'idea simile. Inutilmente si tormenta per scoprire un'idea da cui potrebbe fare un libro. «In fondo non ho talento» dice di sé con molta tristezza: seppellisce i sogni di un avvenire artistico e si proibisce anche di pensarvi. Ma nello stesso tempo ha un'esperienza che si rinnova stranamente e sembra portarlo in tutt'altra direzione che dall'occuparsi di letteratura: ci sono cose, cose di nessuna importanza, che appaiono improvvisamente – un tetto, un raggio di sole su una pietra, l'odore di una strada – e danno una strana felicità. Nello stesso tempo sembra che nascondano qualcosa, un significato particolare che non si esprime nella loro apparenza esteriore, che si vorrebbe capire e non si riesce ad afferrare. Sarebbe forse possibile avvicinarsi pensando a questo segreto che le cose insieme offrono e nascondono? Il ragazzo chiude gli occhi, imprime nella memoria il contorno preciso del tetto, il tono di colore della pietra, s'immerge nella forma delle cose che sembrano così stranamente ricolme, quasi volessero aprirsi e liberare il loro contenuto segreto. Ma erano sempre cose senza importanza, prive di ogni significato intellettuale e di ogni senso astratto, incapaci di servire all'artista, al poeta. Ma intanto questo piacere del tutto irrazionale consola il ragazzo del suo mancato successo in letteratura e lo ricompensa con un arricchimento interiore. Una sera d'estate fa una scoperta eccitante, che lo trasforma. Osserva durante una passeggiata in carrozza le torri del campanile di un villaggio vicino. Il suo sguardo si posa a lungo sulle superfici assolate finché queste scoppiano come una corteccia che si fende; qualcosa del contenuto nascosto esce alla luce e insieme nel ragazzo si fa strada l'idea – un attimo prima non esisteva ancora – un'idea che si riveste di parole, di parole che risuonano internamente, e che accresce fino all'ebbrezza il piacere di quello sguardo sulle torri. Nel volo del suo entusiasmo e insieme sentendo di dovere in qualche modo alleviare la sua coscienza, il

ragazzo prende carta e matita e scrive un brano di prosa. Il segreto delle cose si lascia forzare per mezzo delle parole! Quel misterioso elemento sconosciuto si fa riconoscere in una struttura di frasi che lo rendono felice come una scoperta. Il ragazzo, in quella stessa epoca della vita in cui si credeva costretto alla rinuncia della carriera letteraria, viene inconsciamente spinto dall'esigenza delle cose all'espressione linguistica, quasi contro voglia, perché l'elaborazione dell'espressione è faticosa, è così legata ad una lunga pena, quanto piena di gioia era stata la scoperta delle cose; e il ragazzo cerca presto scuse per giustificarsi di fronte a se stesso, se si sottrae al dovere racchiuso nel messaggio delle cose.

Il narratore racconta ancora un'esperienza simile di una epoca successiva della vita. Durante una passeggiata in carrozza scopre un gruppo di tre alberi alla cui vista si sente irradiato da un profondo senso di felicità. Quegli alberi gli sembrano più reali dei compagni di viaggio e di tutto il periodo della vita che sta vivendo. Per lui è come se si fosse svegliato da un sogno e riconoscesse qualcosa che ha già conosciuto da molto tempo. Quegli alberi hanno un segreto e si sottraggono quali oggetti al di là del nostro potere di raggiungerli e che forse ci è dato solamente di sfiorare con la punta delle dita tese. Forse li potremmo anche afferrare se riuscissimo a concentrarci in uno degli ultimi slanci estremi. Forse è in attesa una felicità, come allora, nelle torri del campanile di Martinville. Nel ricordo, l'adolescente diventa cosciente che i rari momenti di questa strana felicità annientano gli spazi della vita che li dividono, e che soltanto quegli attimi contengono la realtà a cui si deve aggrappare per vivere la sua vera vita. In un atto di concentrazione interiore cerca di assicurarsi l'immagine di quegli alberi, cerca una direzione del cammino interiore alla cui fine vede nella mente gli alberi. Ma che cosa è successo? Che cosa è successo a quegli alberi? Li ha visti davvero prima in qualche luogo? In fondo non corrispondono a nessuno dei paesaggi che erano i luoghi della sua vita. No, in realtà non li ha visti, non li ha visti nemmeno in sogno. La sensazione che si possa trattare di un riconoscimento è un inganno. Nasce dal fatto che l'anima, nello sforzo di cercare di capire l'enigma e il senso segreto dell'impressione, deve compiere una tensione dello stesso genere e della stessa forza per richiamare un lontano passato. Gli alberi evocano l'anima come i fantasmi di una preesistenza, come le ombre di amici spariti: «Prendici e dacci di nuovo la vita!» sembra che gridino come un essere amato che ha perduto la parola, di cui

non riusciamo più ad indovinare i desideri. Ma poi una svolta della strada, gli alberi spariscono e con loro una verità insostituibile, una felicità che non può ritornare. Sembra che tremi un lamento: «Se tu ci fai sparire, permetti che venga annientata una parte di te stesso». Unatristezza profonda si impadronisce del ragazzo: «Come se avessi appena perduto un amico, fossi morto io, avessi rinnegato un morto o disconosciuto un Dio».

Caducità e memoria

Se l'esperienza delle torri del campanile di Martinville rappresenta la via della eccitazione artistica fino alla figurazione espressiva, l'incontro con i trealberi rappresenta il caso in cui questa esperienza fallisce di fronte agli ostacoli interiori ed esteriori. Per chi vive la vita dell'artista (e qui dobbiamo dare alla parola «artista» il suo senso più ampio – cioè quello dell'uomo che crea spinto dalla necessità di dar forma con la conoscenza alle intuizioni che si affollano in lui), la cui esistenza è dominata dall'interrogativo sempre nuovo, se gli riuscirà di dar forma ai contenuti della sua esperienza che solo il sentimento afferra, di fissarli in una espressione duratura – o se invece gli sfuggiranno di nuovo. Quindi misurerà il valore dei giorni e degli anni a seconda di quanto avrà potuto salvare nella durata. La sua esistenza sarà un dramma estenuante che lo riempirà di felicità e che durerà tutta la vita, una lotta per conservare tutti gli attimi sublimi, una battaglia contro l'oblio e la perdita di tutte le intuizioni e la conoscenza che un'ora felice di esistenza veramente vissuta avrà potuto offrire. Per l'uomo moderno questi doni della propria sostanza vitale sono le uniche cose che abbiano una realtà indubitabile, non presa a prestito. Solo su queste può costruire se vuole riuscire a sciogliere l'enigma della vita. Solo attraverso esse, e in maniera immediata, è legato al fondo primitivo del suo essere e in nessun altro modo. Ma questo riconoscimento è pur sempre il frutto di un'esperienza. Noi troviamo la legge del nostro essere soltanto quando l'urgenza della gioventù, colma del suo oscuro germinare, è ormai svanita. In gioventù eravamo ricchi e non sapevamo della nostra ricchezza. Nell'età matura siamo forse consapevoli e poveri. Quello che poi ci riesce come affermazione o formazione è sempre un ritornare ai primitivi stadi della nostra esperienza. «Le génie – dice Baudelaire –

n'est que l'enfance retrouvée à volonté». Qualcosa di imprevedibile, un soffio d'aria, un incontro, una fuggevole impressione dei sensi risveglia una zona della nostra vita passata e riporta alla luce una parte dei nostri tesori immersi nel passato e l'energia del nostro spirito, affinata e sensibilizzata, riesce allora a trattenere in una tensione dolorosa una parte della vita già vissuta e da lungo tempo sparita. Ognuno di noi fa quest'esperienza in una forma qualsiasi; è la chiave dell'arte di Proust. Per Proust questa non è un'esperienza accanto alle altre, per lui è dominante e totale. Essa gli apre la vita, da essa deriva la sua arte. L'intensità e l'evidenza con cui Proust raffigura questa fondamentale esperienza è forse l'ultima ragione del fascino segreto di cui ci avvolge la sua opera. Adesso comprendiamo perché quest'opera ha il titolo *À la recherche du temps perdu*. Le Muse sono le figlie di Mnemosine, e l'ispirazione artistica di Proust viene dalla nostalgia di riportare e di rendere presente il contenuto della propria vita.

L'arte di Proust è opera della memoria e si pone, vista in questo modo, accanto a un'altra opera fondamentale dell'intelletto francese moderno, accanto a *Matière et Mémoire* di Bergson. La creazione di Proust è basata sulla distinzione di due forme della memoria, della *mémoire* che è diretta dalla volontà, che registra soltanto il morto materiale di fatti, e di un *souvenir* spontaneo, non accessibile allo sforzo cosciente, che riproduce il tono del sentimento, dell'esperienza nella sua freschezza originaria. La differenza essenziale di queste due maniere della memoria non sarà mai così cosciente come nel tentativo di riportare al livello della coscienza i contenuti sommersi di epoche della vita passata, che sono la premessa generale per la creazione di Proust. «È solamente quando certi periodi della nostra vita sono chiusi per sempre, quando, anche nelle ore in cui sembriamo avere potenza e libertà, ci è proibito di riaprirne furtivamente le porte, è quando siamo incapaci di ritornare, anche solo per un istante, nello stato in cui ci trovammo per così lungo tempo, solamente allora rifiutiamo che cose così belle siano completamente perdute. Non possiamo più cantarle, per aver disprezzato il saggio avvertimento di Goethe, che non vi è poesia se non nelle cose che si sentono ancora. Ma, non potendo risvegliare le fiamme del passato, vogliamo almeno raccoglierne le ceneri. In mancanza di una resurrezione su cui non abbiamo più potere, con la memoria ghiacciata che abbiamo conservato di queste cose – la memoria dei fatti che ci dice «tu eri

così» senza permetterci di ridiventarlo, che ci affermi la realtà di un paradiso perduto invece di restituirlo nel ricordo – vogliamo almeno descriverlo e costituirne la scienza».

Secondo le credenze celtiche e antiche le anime dei morti migrano negli animali, nelle piante, nelle cose inanimate, e restano prigioniere finché noi un giorno, che per alcuni non arriverà mai, non incontriamo per caso l'albero oppure arriviamo a possedere la cosa che rappresenta la loro prigionia. Allora un richiamo tremante giunge fino a noi, e se noi lo intendiamo, la magia è infranta, le anime sono libere, hanno superato la morte e continuano a vivere con noi. Proust vede in questa figurazione del pensiero mitico una similitudine del rapporto dell'anima con il proprio passato. Questo passato non abita più l'anima, ma un oggetto qualsiasi del mondo corporeo di cui non abbiamo idea. E dipende dal caso se noi incontreremo questo oggetto prima di morire o se invece lo mancheremo. Il segreto delle cose ci circonda e nasconde una ricchezza che non conosciamo e che pure ci appartiene. Forse qualcuno degli incontri sconosciuti che attendiamo può far nascere un effetto di luce che illumina una zona dimenticata e che restituisce una svanita intensità alla nostra vita. Accettiamo il dimenticare con gratitudine! Conserva per noi in vaporosa freschezza i sentimenti che credevamo perduti e con cui ritornano la gioventù e l'amore. Un umido soffio di vento, il profumo di un primo fuoco di camino, un gioco dell'atmosfera – sono i messaggeri che ci riportano il nostro Io passato: «L'ultima riserva del passato, la migliore, quella che, quando tutte le lacrime sembravano inaridite, sa ancora farci piangere».

Tempo e spazio

Questo rifluire imprevedibile della vita ricordata nell'attimo presente significa un annullamento del potere del tempo. Siamo sfuggiti al corso unisenso del tempo matematico, se il passato può cessare di essere passato, se ha la facoltà di ritornare a vivere nella memoria. Il tempo non è unidimensionale ed irreversibile, non è fissato definitivamente. Nell'arte di Proust, il rigido concetto del tempo che noi poniamo alla base dei nostri calcoli, viene corretto psicologicamente nella stessa maniera in cui viene corretto logicamente nella filosofia di Bergson. Il tempo dei romanzi di

Proust non è quello cronometrico dei calendari e delle scienze naturali, ma è la *durée réelle*, la durata reale, la realtà dell'anima il cui ritmo può essere infinitamente vario, diverso, e la cui qualità e decorso sono in stretto rapporto di scambio con i mutamenti dell'atmosfera, delle situazioni sentimentali e anche delle condizioni dello spazio che ci circonda. Il tempo di Proust ha una elasticità e una relatività che non si lascia misurare da alcun metro esterno. Ogni lettore si accorgerà che nel romanzo di Proust non esistono date né precise indicazioni di tempo. In questi romanzi non contiamo mesi e anni, ma soltanto il mutare delle stagioni dell'anima. Esse non permettono un'analisi cronologica. Il tempo scorre in una curva di irregolarità non calcolabile. Basta un cambiamento di tempo per creare di nuovo noi e il mondo. Il tempo e lo spazio sono semplici modi del ricordo e stanno tra loro in un rapporto reciproco di effetti e cause. Un luogo che abbiamo conosciuto è un ritaglio del nostro tempo vissuto. L'immagine di un ricordo che riaffiora in noi ci riporta un attimo preciso, cioè riusciamo a ristabilire il tempo e lo spazio e quindi ad allargare la sfera della nostra libertà. Vi sono casi – molto rari, in verità – in cui, poiché la sedentarietà rende immobili i giorni, il modo migliore per guadagnare tempo è quello di cambiare posto». Non soltanto le singole estensioni del tempo – il passato e il presente – vengono concepite in maniera relativa, ma anche il tempo come totalità viene concepito relativamente allo spazio. Si può ancora continuare a dimostrare che in Proust la dimensione dello spazio (come per esempio la dimensione orizzontale e verticale) sono esposte in maniera analoga a un processo di relativizzazione. Proust descrive una volta la vista di una costa rocciosa a perpendicolo sul mare che brilla azzurro in lontananza. Si sente distintamente il rumore di quell'onda che si rompe sulla spiaggia, e questo rumore è «come un indice di misurazione che, rovesciando le nostre impressioni abituali, ci rivela che le distanze verticali possono essere assimilate alle distanze orizzontali, al contrario della rappresentazione che il nostro spirito se ne fa abitualmente; e che, avvicinandosi così il cielo a noi, esse non sono grandi; e che sono ancor meno grandi per un rumore che le sormonta come faceva quello di quelle piccole onde, perché più puro è lo spazio che deve attraversare».

Può essere veramente affascinante cercare dei rapporti tra queste affermazioni psicologiche e la teoria della relatività fisica. In Francia alcuni critici hanno fatto il nome di Proust e di Einstein

insieme. Eppure bisognerebbe essere accorti nel combinare questi nomi. Sappiamo d'altronde che Proust si è occupato molto seriamente dei problemi di teoria della conoscenza. Il filosofo Darlu era il suo maestro al liceo Condorcet. Il suo criticismo metafisico e il suo idealismo della coscienza hanno risvegliato in Proust il desiderio di continuare a pensare, per cui giunse, sulla via dell'autosservazione psicologica, ad una propria teoria di un continuum spazio-tempo.³ Più tardi il pensiero di Bergson avrà su di lui un'influenza maggiore. Possiamo affermare che Proust ha visto la dipendenza reciproca delle nostre forme dell'esperienza come problema filosofico almeno in una determinata epoca della vita. Ma più importante mi sembra l'affermazione, sempre più chiara, che la sua maniera di vivere l'esperienza (e non già e non sopra tutto il suo pensiero) rende relative le sfere della nostra esperienza e le conduce l'una verso l'altra in uno spazio comune. Questo si dimostra nella maniera più evidente, ma non esclusivamente, nel suo sentimento del tempo.

I libri di Proust contengono molti esempi dell'affiorare inconscio dei ricordi e del loro significato nella nostra vita psichica. Ne sceglierò uno. Il narratore ritorna in un luogo dove era stato l'estate precedente, con la nonna che aveva tanto amato e che era morta da poco. Si ferma allo stesso Hotel, ritrova la stessa stanza e prova la stessa stanchezza dopo il viaggio, di allora. Improvvisamente ritorna l'immagine della nonna, perché allora, nella stessa situazione era stata teneramente preoccupata, pronta ad aiutare il ragazzo che soffriva. Per la prima volta dalla sua morte, il ricordo di lei acquista pienezza di vita: «e così, in un folle desiderio di slanciarmi fra le sue braccia, da un attimo soltanto, più d'un anno dopo che era stata sepolta, per quell'anacronismo che tanto spesso impedisce al calendario dei fatti di coincidere con quello dei sentimenti, io avevo saputo che era morta».

Arte e vita

È caratteristico in Proust che tutte le importanti forze vitali sembrano assumere il loro intero significato, tutto il loro valore, solo nei loro legami col gioco del ricordo. Questo vale per la vita dello spirito, per la creatività, per la natura, per l'amore. E vale anche per il rapporto di Proust con il mondo dell'arte e della storia.

Le figure che Proust disegna con amore particolare sono quelle in cui il sentimento della vita è arricchito dal ricordo delle opere d'arte o da un qualunque passato che abbia i contorni della storia. Questo fenomeno appartiene alle caratteristiche più evidenti della creazione proustiana, in cui si riflette, da un diverso punto di vista, lo stretto legame di arte e vita che abbiamo già riconosciuto come il motivo fondamentale della sensibilità intellettuale di Proust. Non è che solo l'esperienza per arrivare al compimento di se stessa debba continuare fino alla figurazione artistica, ma è anche il contrario: il mondo dell'arte può essere accessibile, e può arricchire l'esperienza personale che riuscirà ad assimilarlo. Se la creazione artistica rappresenta il compimento finale della nostra esperienza, questo vale anche per le opere d'arte della tradizione che acquistano il loro pieno significato soltanto nella trasposizione in una nuova vita presente. La strada dall'esperienza all'espressione si può percorrere anche in direzione opposta. La vita può essere trasposta in arte e l'arte può essere trasposta nella vita. La particolarità psichica di Proust sta in questa trasmutazione che diventa un ritmo fondamentale del suo spirito e i passaggi avvengono senza urti. Le due sfere dell'essere, che siamo soliti opporre e separare l'una dall'altra come arte e vita, si sono fuse e sono diventate una sola. L'arte ha perduto qualcosa del suo isolamento e la vita qualcosa della sua realtà. Insieme confluiscono in una più alta realtà dell'anima. Ha origine da qui la sensazione di spiritualità che si sente nell'opera di Proust, una idealizzazione spirituale che non è una dimensione dell'essere, ma il sentimento di una più intensa coscienza della realtà, che la rende relativa in maniera analoga a quella osservata per i singoli gradi del tempo e fra tempo e spazio. In Proust il senso della vita appare continuamente accompagnato e arricchito da una corrente di ricordi artistici. Le sue esperienze d'arte hanno l'effetto di una cassa di risonanza che rafforza il suono di ogni ora. Nei colori in cui rappresenta il nuovo e il presente fluisce una tale misura di antico tono, una condensazione di civiltà mature senza minimamente intaccare la capacità dell'artista di comprendere o afferrare la realtà naturale e immediata. Quello che rende immobili e paralizza gli altri spiriti, li opprime e li minaccia, li impaccia nella loro espressione originale, in Proust sembra invece condurre alla più grande libertà della espressione artistica, perché la sua docile sensibilità intellettuale anima la materia della cultura e della tradizione.

Alcuni esempi dimostrano come Proust sostenga il suo moderno senso della vita con una struttura di impressioni artistiche. Durante un viaggio in automobile si ferma in un piccolo villaggio abbastanza fuori mano, e si sente l'epigono di quel viaggiatore, orinai morto dal tempo delle ferrovie, ma che si riconosce dai quadri dell'arte fiamminga, a cui una serva porge da bere sulla sella, o che, come nei paesaggi di Cuyp, chiede la strada a un contadino; l'epigono di quel cavaliere che Lingelbach Wouvermans o Adrian van de Velde hanno messo nei quadri di Willem van de Velde o di Ruysdael per accontentare il gusto dei ricchi commercianti di Harlem. Con queste reminiscenze, una situazione apparentemente insignificante è trasposta in un'atmosfera della fantasia che le attribuisce un ricco contenuto del tutto particolare.

Oppure Proust visita la cattedrale di Lisieux per vedere sulla facciata il fogliame di pietra «di cui parla Ruskin», sulla porta attraverso la quale è passato, forse, il corteo nuziale di Enrico II d'Inghilterra e di Eleonora di Aquitania. Questi due esempi non sono tolti dal romanzo ma dai saggi in cui Proust racconta le proprie esperienze.

Nel romanzo ritornano gli stessi tratti, distribuiti nelle diverse figure, in sempre diverse sfumature. Si sente sempre la comune premessa intellettuale che ho tentato di analizzare. Così è anche nel racconto dell'amore di Swann per Odette. Odette non appartiene al tipo di donna che Swann preferisce, ma ricorda Sefora, la figlia di Jetro nell'affresco di Botticelli ed è così un'opera fiorentina. Per tale somiglianza, si trasforma agli occhi di Swann, entra nel suo mondo ideale e attira su di sé il suo amore. Il barone di Charlus partecipa ad una festa mondana. La parola «festa» si colma per lui del senso che ha nei quadri di Carpaccio o di Veronese e questi riflessi accrescono il suo senso di gioia. Il narratore entra per la prima volta dietro le quinte di un teatro; troverebbe noioso quel mondo artificiale, se il racconto del Wilhelm Meister di Goethe non lo traducesse per lui in bellezza. Vede una ragazza giocare sul prato a diavolo. Il giocattolo ricorda uno strano attributo che Giotto ha dato all'Allegoria degli idoli nell'Arena di Padova. Una stazione moderna di una grande città può sconfinare nel sublime: «Bisogna lasciare ogni speranza di tornare a dormire a casa nostra, una volta che ci si sia risolti a penetrare nell'antro appestato attraverso cui si accede al mistero, in una di quelle grandi officine vetrate, come quella della stazione di Saint-Lazare dove andai a prendere il treno

di Balbec, e che spiegava sopra la città sventrata uno di quegli immensi cieli crudi e gravidi di accumulate minacce di dramma, simili a certi cieli, d'una modernità quasi parigina, del Mantegna o del Veronese, e sotto il quale poteva compiersi solo qualche evento terribile e solenne come una partenza in treno o l'erezione della Croce». Ed è la stessa maniera che si ritrova quando Saint-Loup, in una sua discussione sulla strategia, dimostra che esistono soluzioni classiche di compiti scientifico-militari che vengono sempre applicate di nuovo; battaglie moderne che riproducono quella di Canne. «Tu mi dici – gli risponde il narratore – che certe battaglie si ricalcano. E trovo anch'io in ciò un effetto estetico, come dicevi tu: scorgere sotto il disegno di una battaglia moderna il profilo di un'altra più antica; ti assicuro che questa idea mi piace moltissimo». Che un'esperienza presente si depositi, come tanti strati di un'esistenza passata, che queste linee di contorno siano ancora visibili, come nel ricalcare un disegno; che la memoria faccia risuonare in una melodia della vita di oggi le armonie della storia, questa è per Proust una delle bellezze dell'esistenza.

Classicismo ed estetismo

Il bisogno di ritrovarsi e di avvolgersi in una tradizione si appaga completamente nel piacere della letteratura. Cultura letteraria, completa conoscenza delle opere classiche, interiore legame vitale con l'eredità umanistica, tutto questo concede allo spirito la grazia di nobili maniere di vita: «solo la lettura e il sapere donano le “belle maniere” dello spirito». In un contatto sempre rinnovato con le opere d'arte del passato, si forma quella cultura del gusto, quella nobile eleganza della sensibilità intellettuale che unisce i conoscitori (i *letrés*, come dicono i francesi con un'espressione difficilmente traducibile) in una casta di nobiltà nel regno dell'intelligenza. «Ignorare un certo libro, un certo particolare della scienza letteraria, resterà sempre, anche per un uomo di genio, un segno di basso rango intellettuale. La distinzione e la nobiltà consistono, anche nell'ordine del pensiero, in una sorta di franca massoneria di usi, e in un'eredità di tradizioni».

Nell'opera di Proust esiste un reale atmosferico classicismo francese, un classicismo di vita, che va distinto dal classicismo della forma artistica. Classicismo in questo caso è la forma espressiva di

una ricca cultura letteraria che si compiace di ornare le situazioni dell'esistenza presente con i fiori del ricordo. Può essere a vantaggio dei più diversi stati d'animo. Può essere una forma dell'umore, così come quando Proust, per esempio, glossa l'affacciarsi della servitù del Grand Hotel di Balbec con alcuni versi della *Atalie*, oppure spiega parodisticamente le reazioni psichiche di un diplomatico attraverso le citazioni da *Esther*. Con gli stessi mezzi Proust può descrivere anche le cose più delicate e più commoventi. Può tradurre in simbolo i vertici drammatici di una intera vita. La nonna del narratore ci viene presentata quale ammiratrice entusiasta di Madame de Sévigné, che non viaggierebbe mai senza portare con sé un libro della «sua Marchesa». Non è soltanto il piacere estetico per la lingua spontanea e pura del '600 che l'affascina, ma è insieme (le due cose non sono per lei separabili) l'appassionato amore materno che ella prova alla stessa maniera e che trasferisce anche sul nipote. Un male nascosto la consuma, e lei lo nasconde ai suoi per risparmiarli. Arriva un momento in cui la malattia si presenta con uno di quei brutali attacchi che annunciano l'avvicinarsi della fine. La nonna va a passeggio con il nipote ai Champs-Élysées; improvvisamente si sente male, si ritira mentre il ragazzo ascolta il dialogo fra uno dei guardiani del parco e una signora, il cui onesto ma non onorato mestiere passa sotto silenzio (i suoi clienti le hanno dato, non si sa perché, il nome di «marchesa»). La nonna ritorna con i lineamenti contratti e la mano davanti alla bocca. Era il primo attacco apoplettico, ma il nipote non doveva accorgersene. Concentra tutta la sua forza per fare una considerazione alla sua consueta maniera. «Ho sentito tutta la conversazione fra la “marchesa” e la guardia, – disse. Era del puro Guermantes, e del “piccolo nucleo” Verdurin.⁴ “Dieu! qu'en termes galants ces choses-là étaient mises!” E aggiunse ancora, con applicazione, questo tratto della sua marchesa, Madame de Sévigné: “Ascoltandoli pensavo che mi preparassero le delizie di un addio”». E il narratore continua: «Questo fu il discorso che mi fece: in cui aveva messo tutta la sua finezza d'espressione, il suo gusto delle citazioni, la sua memoria dei classici; in una misura anzi un po' maggiore di quanto faceva d'abitudine e come per dimostrare che possedeva ancora bene tutte queste cose». L'uso delle reminiscenze classiche appare qui come l'ultimo trionfo della vita che sa della sua fine minacciosa. Presto le sfuggirà tutto ciò che ha fatto la sua felicità: la soddisfazione del cuore e la ricchezza dello spirito. In un

unico movimento cerca di esprimere ancora una volta tutti e due. Citare è diventato, qui, patetico.

Proust sa che questo godere retrospettivo può diventare un pericolo per lo spirito. Fa sì che la bellezza non venga più amata per la sua sostanza ma per alcune associazioni storiche o archeologiche in cui la fissiamo. Nasce una particolare perversione dello spirito che Proust analizza sottilmente nei suoi romanzi. Nasce soprattutto nella natura di colti collezionisti. Charlus e Swann tendono a questo snobismo estetico. In Charlus si manifesta anche sul piano sociale. Charlus preferisce la compagnia di alcune donne di grande bellezza e di grande cultura, le cui antenate, duecento anni prima, hanno partecipato pienamente alla gloria dell' *Ancien régime*, e gode di queste amicizie come un amante della letteratura preferisce forse un'ode di Orazio a una poesia moderna di maggior pregio, proprio per i ricordi antichi che evoca. Charlus si entusiasma per una novella di Balzac, perché il piccolo giardino in cui si svolge appartiene a una delle sue cugine. E anche Swann, sebbene il suo amore per l'arte sia più profondo e più puro, soffre in un certo senso di questa diversione del gusto. Compera una sciarpa orientale rosso-blu perché è la stessa che porta la Madonna nel *Magnificat*. Si interessa per una dama declassata del bel mondo perché è stata la «Maitresse» di Liszt, oppure perché Balzac ha dedicato a sua nonna un romanzo. Compera un disegno perché Chateaubriand lo ha descritto.

Proust simpatizza certamente con questa raffinatezza della sensibilità culturale e della sensibilità estetica. Per quanto suadenti possano essere, pure feriscono la delicata coscienza del nostro spirito che cerca le leggi della verità e della bellezza. Rispetto addirittura a Ruskin, Proust esprime questa critica. Un quadro non dobbiamo trovarlo più bello perché l'artista ha dipinto in primo piano una rosa di siepe. Della rosa di siepe non dobbiamo fare un culto, né adornare la nostra stanza di opere d'arte nelle quali è rappresentata, dobbiamo amare la bellezza del fiore vero e restare coscienti che anche il fiore più bello è soltanto bello «per la parte di bellezza infinita che ha preso corpo».

È la colpa dell'esteta, godere la vita soltanto quando è trasposta in arte. In questo modo egli falsa anche il senso dell'arte, perché non possiede un organo che gli permetta di percepire il vitale rapporto che lo lega alla vita. Può essere un artista, uno scrittore, addirittura un grande scrittore; sarà sempre uno scrittore

alessandrino. Non riuscirà mai a raggiungere un contatto immediato con la realtà, una coscienza nuova. E questo invece è il dono di Proust. Quel classicismo del gusto, di cui abbiamo parlato, è certamente un elemento del senso con cui sperimenta la vita, ma non è la legge della sua creatività. Se così fosse, la sua arte avrebbe forse la patina di un Anatole France, ma sarebbe di seconda mano, non sarebbe una nuova interpretazione, una illuminazione dell'essere, come è per noi. Le mancherebbe l'originalità creativa. Ma è proprio quella novità e quella originalità dell'espressione a colpire immediatamente chi legge Proust.

Osservazioni di stile

A questo punto è necessario considerare i problemi della tecnica letteraria. È opinione comune riconoscere che Proust abbia creato un nuovo stile del tutto particolare. Ma in che cosa consiste, in realtà, la particolarità di questo stile? Cerchiamo di rispondere a questa domanda. Una caratterizzazione generale non ci aiuterà molto. Per arrivare a risultati precisi sarà bene analizzare alcuni esempi dai romanzi di Proust.

E cominciamo da un'eccezione. Immaginiamo di avere oggi pomeriggio un appuntamento al parco: vale solo nel caso che ci sia il sole. Il cielo è grigio e la nostra felicità dipende dal sole, se riuscirà a rompere le nuvole. Guardiamo dalla finestra: fuori, sul balcone, quando le nuvole si schiariscono, si disegna la ringhiera di ferro dai contorni nitidi che si confondono e si perdono appena il sole sparisce. Inseguiamo questo gioco di luci e di ombre e nel suo alternarsi sentiamo il mutare della nostra speranza. È un avvenimento interiore in apparenza insignificante. Come lo descriveremmo? Lo si può descrivere ancora più esattamente? Si può fare di più che registrare la situazione con qualche frase, come abbiamo fatto? Ma lasciamo che sia Proust stesso a dare la risposta, e guardiamo come di questa situazione riesca a fare una nuova forma espressiva: «Dopo colazione, i miei sguardi ansiosi non abbandonavano più il cielo incerto e nuvoloso. Esso restava cupo. Davanti alla finestra, il balcone era grigio. D'improvviso, sulla sua rozza pietra io vedevo non un colore meno fosco, ma sentivo come uno sforzo verso un colore meno fosco, il palpito d'un raggio esitante che volesse liberare la propria luce. Un attimo dopo, il

balcone era pallido e riflettente come acqua mattutina, e vi s'erano posati mille riflessi della ferrata della sua balaustra. Un alito di vento li disperdeva, la pietra s'era oscurata di nuovo, ma, come addomesticati, essi ritornavano; e impercettibilmente la pietra riprendeva a sbiancare, e, in uno di quei continui crescendo simili a quelli che in musica, al termine d'una *ouverture*, portano una sola nota fino al fortissimo supremo, facendola passare rapidamente attraverso tutti i gradi intermedi, io la vedevo giungere a quell'oro inalterabile e stabile delle belle giornate, sul quale l'ombra frastagliata del sostegno lavorato della balaustra si stagliava in nero quasi una vegetazione capricciosa, con una tenuità nei contorni dei più piccoli particolari che pareva tradire un impegno di coscienza, una soddisfazione artistica, e con un tal risalto, un tal velluto nel riposo delle sue masse oscure e felici che invero quei riflessi larghi e frondosi che riposavano su quel lago di sole parevan consapevoli d'essere una garanzia di quiete e di gioia». Questo brano straordinario rivela possibilità espressive che rappresentano un progresso tecnico come la scala di colori di un Monet o le armonie di un Debussy. Non avremmo mai pensato che nel gioco d'ombre della ringhiera di un balcone fossero nascoste tante cose, ma appena Proust le ha rese visibili, riconosciamo che in realtà vi era racchiuso tutto. Che cosa contengono queste frasi? Non una descrizione in ogni caso nel senso usuale. Proust non descrive da pittore, come avrebbero fatto i Goncourt. Non rende fenomeni ottici o meteorologici, ma cose dell'anima – non avvenimenti fisici ma avvenimenti psichici. O ancora di più: traspone l'elemento materiale in quello spirituale. La realtà che l'artista deve registrare – dice Proust in un altro luogo – è al tempo stesso materiale e intellettuale. La materia è reale perché è un'espressione dello spirito». Queste frasi non esprimono una teoria estetica, ma semplicemente un rapporto di fatti psicologici. Noi non percepiamo nulla con i sensi che non sia fuso nello stesso tempo con una impressione interiore. Ogni sensazione diventa un movimento dell'anima; sensazioni pure non esistono nella immediata realtà della coscienza. Vengono isolate artificialmente soltanto attraverso il processo di astrazione della scienza. Secondo un'abitudine inconscia noi sostituiamo la realtà della scienza naturale con la realtà percepita originariamente dalla nostra esperienza. Ed è quest'ultima che Proust ricostituisce. Per tutti i contenuti della nostra esperienza realizza quello che il poeta riesce a dare in alcuni attimi di grazia. Restituisce a tutto il

tono originale del sentimento. Riesce a rendere poetica la realtà, si può dire; se si intende in questo modo non un'aggiunta posteriore, ma una restituzione, una ricostruzione della primitiva ricchezza dell'esperienza. Per questo chiama il pavimento di pietra del balcone «maussade» per questo presta a quel raggio di sole così «esitante» l'attenzione interna che mira a «liberare la sua luce». Per questo dice dei riflessi della ringhiera che sono «addomesticati». E per questo riesce a vedere nel contorno nitido delle ombre uno zelo d'artista e può chiamare «felice» il nero intenso e attribuire loro la coscienza di un effetto tranquillizzante e beato (quasi sembrassero sapere che erano garanzia di quiete e di gioia). Il mutare della luce sulla pietra non è visto dal di fuori: «vedevo non un colore meno spento»; ma è visto dall'interno: «Sentivo come uno sforzo verso un colore meno spento». Un fenomeno ottico è trasposto nel sentimento.

Ma il brano ci insegna ancora qualcosa di più. Contiene due metafore scelte in maniera caratteristica: il mutare del colore è confrontato con un crescendo musicale, e i contorni delle figure delle ombre con la vegetazione. Tutte e due le metafore servono ad accentuare la parte ottica dell'avvenimento rappresentato in maniera psichico-sensuale. Le metafore sono per Proust mezzi che mirano a creare una precisa immagine visuale, non servono ad una colorazione emotiva dell'avvenimento; sono strumenti della conoscenza. La coscienza artistica di Proust richiede dal suo stile quanto il sole ottiene sulla pietra: «Una tenuità nel delineare i minimi dettagli». Lo stile di Proust conferma quello che ha detto Middleton Murrys, che le metafore sono il risultato della ricerca di un aggettivo preciso: «Cerca di essere preciso, e sarai costretto ad essere metaforico».

Dare alle cose inanimate un contenuto emotivo è un procedimento artistico che Proust preferisce sempre. Quando descrive il fumo che esce dalla locomotiva di una stazione lo fa con le stesse tendenze del movimento autonomo: «Il trenino non era ancora arrivato, ma si vedeva, ozioso e lento, il pennacchio di fumo che aveva lasciato per via, e che ora, ridotto ai suoi soli mezzi di nuvola poco mobile, saliva adagio i verdi clivi della collina di Criqueot». Le lenti degli occhiali partecipano alla tensione psichica di chi le porta: «gli occhiali enormi, risplendenti come quei riflettori che i laringologi applicano alla fronte per illuminare la gola dei loro pazienti, sembravano attingere la loro vita dagli occhi del

professore, e forse, a causa dello sforzo che egli faceva per adeguarli alla sua vista, essi stessi sembravano, anche nei momenti più insignificanti, guardare con attenzione sostenuta e fissità straordinaria». Si potrebbero trovare molti altri esempi, nell'opera di Proust, di questa maniera artistica di vedere. Non si deve però supporla una maniera cosciente. Dare anima a ciò che non la possiede è invece l'espressione necessaria di ogni resa artistica che appunto in questo si distingue da una riproduzione fotografica.

Studio sui lillà

Prendiamo ora un altro esempio. Si tratta di dipingere un gruppo di lillà in fiore. Proust lo fa così: «La stagione dei lillà s'avvicinava alla fine; alcuni effondevano ancora in alti lampadari violetti le bolle delicate dei loro fiori, ma in molte parti del fogliame, là dove solo una settimana prima si frangeva la loro spuma olezzante, appassiva, scemata e annerita, una vana scoria arida e senza profumo».

Proust è riuscito qui a rendere visibile tutta la natura del lillà con una combinazione di metafore, a rendere il ritmo di crescita di un albero, quel diffondersi (*effuser*) a razzo dei grappoli che sembrano lampadari luminosi (*hauts lustres mauves*). Poi guida il nostro sguardo sulle stelle fatte di piccoli fiori di cui sono formati appunto i grappoli. Le confronta con le piccole bollicine (*bulles*) che si formano alla superficie di un liquido, e ha trovato così il passaggio per una serie di nuove metafore, che derivano tutte dal campo dello scorrere e, ancora più precisamente, dal gioco delle onde del mare sulla spiaggia (*déferler, mousse, écume*). Servono a rappresentare il crescere e l'appassire dei fiori e ad esprimere il coefficiente della *durée réelle* contenuto nella nostra impressione. Quale arte è racchiusa in poche frasi! Sono il corrispondente di quel lillà che fa da sfondo alla coppia Sisley nel *Portrait* di Renoir conservato a Colonia. Se le rileggiamo, ci accorgeremo che la loro forza di suggestione non deriva da un cumulo di parole che evocano una vaga atmosfera, ma da una resa incredibilmente accurata e precisa delle qualità caratteristiche della figura esteriore. È grazie a loro se riusciamo a percepire la legge organica della pianta; e appena ci siamo riusciti, le linee di un disegno che non possono appartenere a nessun'altra cosa riempiono il nostro ricordo di quelle

sensazioni di profumo e di tatto che non riusciamo a rendere linguisticamente e che conosciamo appunto come le qualità del lillà. E possiamo osservare anche il rapporto che lega nell'espressione artistica la funzione intellettuale a quella formale.

La perfezione formale è soltanto un aspetto diverso della elaborazione intellettuale, la prosa si organizza in un ritmo artistico nella stessa misura e con la stessa tensione intellettuale che determinano la descrizione esauriente ed esatta dell'oggetto. Lo stile non è qualcosa che venga aggiunto da fuori, ma è come una udibilità di rapporti intesi nel loro ordine. E come suggestivo è il ritmo di stile di queste frasi. Se ci stacciamo completamente dal loro significato, resta una cadenza suadente all'orecchio, così come il suo significato è persuasivo per l'intelletto, una cadenza che sembra dominata da un ritmo severo e quasi matematico: «La stagione dei lillà s'avvicinava alla fine» – all'inizio il tema generale si annuncia con una linea tranquilla, costante e regolare, in una frase semplice e a doppio ritmo. Poi inizia un movimento doppio: «S'avvicinava alla fine» viene come suddiviso in due frasi: «alcuni effondevano ancora in alti lampadari violetti le bolle delicate dei loro fiori», e come corrispondente: «ma in molte parti [...] appassiva [...] una scoria [...] senza profumo». Questa seconda parte si divide ancora in due parti secondo la stessa legge. La frase relativa là dove [...] si frangeva la loro spuma olezzante», corrisponde alla frase aggiunta «appassiva [...] una scoria [...] senza profumo». Il «si frangeva risponde all'«appassiva», la spuma alla «scoria», e con quella asimmetria, che deve esistere perché nasca un effetto organicamente estetico e non geometricamente meccanico, viene opposto a «olezzante» il peso greve delle cinque espressioni che rappresentano la morte dei fiori: «scemata e annerita, vana, secca e senza profumo» – sorprendente ripetizione di cui ogni segno colpisce finché non è svanito l'ultimo soffio di profumo e di vita.

Con quale incredibile precisione Proust sappia fissare nella lingua impressioni sensuali, lo dimostrano ancora altri esempi. Prendiamo una sensazione dell'odorato: «L'odore medio, appiccicoso, dolciastro, indigesto e di frutto del copriletto a fiori». Un altro scrittore si contenterebbe di uno o due aggettivi per definire il profumo di questa coperta fiorata. Proust ne ha bisogno di cinque. Ancora più caratteristica è forse la descrizione di una *madeleine*, di quel dolce biscotto, che ognuno che è vissuto in

Francia conosce e che partecipa, insieme ai ricordi del cardinale di Retz, della fama della piccola città di Commercy: questa «piccola conchiglietta di pasta, così gravemente sensuale sotto la sua veste a pieghe severa e devota». Anche una madeleine ha una sua fisionomia precisa, che conosciamo – ma che riconosciamo anche – dopo che ci è stata mostrata una prima volta.

Nomi di città

Proust riesce a tradurre tutti gli avvenimenti sensuali dell'esperienza nella terminologia della psiche e riesce a riempirli di un significato che diventa corpo della loro natura. Quando sono passati attraverso la maniera con cui Proust vede la realtà restano impregnati di una leggenda intima. E la maestria del suo stile si dimostra nel nuovo senso che fissa le cose e che per noi, dopo che si è manifestato, non è più separabile da esse. Il senso è cresciuto con loro e non ci abbandona. Un esempio sorprendente è la serie di immagini che Proust fa seguire a tutta una serie di nomi di città normanne e bretoni: una interpretazione visiva delle sue sensazioni uditive. Si tratta di luoghi come Bayeux, Vitré, Lamballe, Coutances, Lannion, Questambert, Pontorson, Benodet, Pont-Aven, Quimperlé. All'inizio è solo una serie di nomi di stazioni ferroviarie della Francia occidentale, una catena di suoni per noi vuoti, indistinti, senza contenuto. Come li usa Proust? Si ascolti: «Bayeux, così alta nei suoi nobili merletti rossastri, la vetta illuminata dall'oro vecchio dell'ultima sillaba; Vitré, di cui l'accento acuto tagliava a losanghe di legno nero la vetrata antica; la dolce Lamballe, che nel suo bianco va dal giallo guscio d'uovo al grigio perla; Coutances, cattedrale normanna, che il suo dittongo finale, grasso e biondeggiante, incorona come una torre di burro; Lannion, che nel suo silenzio campagnolo ha il frastuono del cocchio seguito dalla mosca; Questambert, Pontorson, ridicoli e ingenui, piume bianche e becchi gialli sparpagliati sulle vie di quei luoghi fluviali e poetici; Benodet, nome appena ormeggiato, che sembra voglia trarre seco il fiume tra le sue alghe; Pont-Aven, l'aprirsi bianco e rosa dell'ala d'una cuffia leggera che si specchia palpitando nell'acqua verdastra d'un canale; Quimperlé, legato più saldamente e, dopo il Medioevo, cinguettante e imperlantesi di ruscelli in un chiaroscuro simile a quello disegnato, attraverso le ragnatele d'una

vetrata a colori, dai raggi di sole, tramutandosi in punte smussate d'argento brunito».

Il brano da principio incanta per la ricchezza di delicate e irripetibili creazioni della fantasia. È una prova del tutto inconsueta di *audition colorées* – inconsueta perché i toni del colore hanno sfumature così fini da comporre quasi un iridato bouquet di nuovi valori di colore ciascuno dei quali è definito in maniera precisa. La *grisaille* dei raggi di sole all'interno della chiesa ha una nota diversa dal grigio perla o dal bianco giallino del guscio d'uovo. Il tono dell'argento brunito non deve essere confuso con l'oro antico della sillaba «yeux»... Il sonetto *Le vocali* di Rimbaud sembra, al confronto, primitivo («A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles»...). E non solo la scala cromatica, anche le sensazioni tattili, i ricordi sonori, le reminiscenze letterarie (*La mouche et le coche*) e altre ancora vengono intessute al complesso acustico in questo brano. Alla fine si può fare un'osservazione che condurrebbe a complicati problemi di psicologia e di estetica se li si volesse perseguire. Si scoprirebbe infatti che questi nomi, che all'inizio per noi erano semplicemente moduli bianchi, ora sono riempiti in maniera da non poterli più annullare. Cosa ancora più strana: ci sembra adesso che questo unico, preciso complesso di significati sia stato come prefigurato in loro, quasi che lo scrittore abbia solo ricalcato le linee sulle cose, quasi inseguendo dei punti già fissi. L'artista riesce a convincerci che la sua spiegazione delle cose consiste soltanto nel rendere evidente il loro significato. Questo avviene quando appare, per esempio, la duchessa di Guermantes, la figura più incantevole dell'opera di Proust, «sempre avvolta del mistero dei tempi merovingi e immersa come in un tramonto nella luce aranciata che emana dalla sillaba “antes”».

Un effetto particolarmente suggestivo Proust raggiunge con tali possibilità di stile quando usa la sua facoltà di formulare intellettualmente le cose che ha sperimentato sensualmente, applicandola alle espressioni dell'arte. Ama fissare con un sistema coordinato di ricordi artistici sfumature psichiche difficilmente definibili: «Quella forma di tenerezza, di seria dolcezza nel fasto e nella gioia che caratterizzano certe pagine del *Lohengrin*, certe pitture del Carpaccio, e fanno capire come Baudelaire abbia potuto definire “delizioso” il suono della tromba» – è lo stesso strano tono di sentimento che appare nell'opera di Wagner e che ritroviamo nei quadri di Carpaccio o nello stile di Baudelaire. Le diverse arti sono

soltanto vie diverse verso quel regno dell'anima che immutabile riposa in se stesso.

Ritmo di frasi

È stato rimproverato a Proust di aver scritto periodi sovraccarichi di frasi secondarie, appesantiti da parentesi e per questo disarmonici. Ci si deve abituare dall'inizio ad una nuova armonia. Si riuscirà poi a sentire anche il suo fascino particolare. Proust ha creato un ritmo particolare di frasi percettibile per esempio nella descrizione dei lillà. Il fascino di quel particolare modello di frase consiste nella scarica di una tensione che preme e viene trattenuta e aumenta fino ad un grado quasi doloroso e che soltanto alla fine della frase si distende in una soluzione per questo più affascinante. Un esempio suggestivo di tale ritmo è la frase seguente: «frasi dal lungo collo sinuoso e smisurato di Chopin, così libere, così tattili, che s'iniziano cercando e provando il loro posto fuori e ben lungi dalla direzione di partenza, ben lontano dal punto cui si credeva giungesse il loro tocco, e che si librano in quella lontananza fantastica solo per tornare più deliberatamente, – in un ritorno più premeditato, con precisione più grande, come su un cristallo che risuoni fino a strappare un grido, – a colpirci nel profondo del cuore».

Tutta la frase si eleva, si culla, si abbassa per urti, avanza alla fine brutalmente con una energia a lungo accumulata a colpire profondamente al cuore. La bellezza particolare di questa frase è di essere insieme immagine e riflesso e di riflettere l'immagine riflessa. Descrive un effetto musicale per mezzo di una metafora ottica. Il suono della musica di Chopin è spiegato da un sistema di linee e di curve e queste curve sono formate a loro volta da un ritmo della lingua. In questa frase abbiamo: 1) Chopin 2) un gioco di linee 3) una cadenza di parole e 4) la definizione dello stile particolare di Proust. Poiché il ritmo delle frasi di Proust (che parli dei lillà o d'una canzone d'amore o di Chopin) è proprio come quella maniera di condurre le linee che è servita a spiegare la melodia di Chopin. In questo brano, come forse in nessun altro luogo, contenuto e forma sono diventati la stessa cosa. La frase è certo complicata, ma si tenti di cambiarla e se ne distruggerà il fascino. Se si togliesse la parentesi – «in un ritorno più premeditato, con precisione più

grande, come su un cristallo che risuoni fino a strappare un grido» – le ultime quattro parole perderebbero molta della loro forza d’urto.

Precisione

Una resa possibilmente esatta dei fatti psichici è ciò che vuole raggiungere lo stile di Proust. Abbiamo visto come a questo scopo fa uso di metafore. Dallo stesso sforzo deriva l’uso caratteristico di paragoni scientifici che consentono il più alto grado di precisione. La medicina moderna ha offerto a Proust molti di questi paragoni. Di Madame de Cambremer dice: «La cura spirituale a cui si sottoponeva con lo studio dei capolavori era inefficace contro lo snobismo congenito e morboso che si sviluppava in lei. Questo snobismo aveva anche finito per guarire certe tendenze all’avarizia e all’adulterio a cui da giovane ella era incline, simile in questo a certi stati patologici singolari e permanenti che sembrano immunizzare contro le altre malattie coloro che ne sono affetti».

Dell’amore di Swann: «E questa malattia ch’era l’amore di Swann s’era così moltiplicata, era avvinta così strettamente ad ogni consuetudine di lui, ad ogni suo atto, alla sua mente, alla sua salute, al suo sonno, alla sua esistenza, perfino a ciò che egli desiderava dopo la morte, aveva finito ormai col formare una sola cosa con lui a tal punto che non sarebbe stato possibile strappargliela senza distruggere lui stesso quasi per intero: come si dice in chirurgia, il suo amore non era operabile».

Accanto a questi, incontriamo paragoni dalla zoologia che servono a sottolineare la comicità di un tic psicologico: «Ogni volta che parlava di estetica le sue ghiandole salivari – come quelle di certi animali quando sono in calore – entravano in una fase di ipersecrezione»; o di un comportamento sociale: «In realtà, la signora Sherbatof non guardava la sala, e restava nell’ombra, perché cercava di dimenticare l’esistenza di un mondo vivo ch’ella desiderava appassionatamente e non poteva frequentare; quella “consorteria” in un palco era per lei ciò che è per certi animali l’immobilità quasi cadaverica di fronte al pericolo». La vita letteraria viene osservata biologicamente: «Le scuole e le teorie, come i microbi e i globuli, si divorano tra loro e assicurano con la loro lotta la continuità della vita». Si vuole un esempio dalla fisica? : «Il genio artistico si comporta come quelle temperature

estremamente elevate che hanno il potere di dissociare le combinazioni di atomi e di raggrupparli seguendo un ordine assolutamente contrario, rispondente ad un altro tipo». Dalla chimica: «Non si fa molta attenzione a questa frase se si è in compagnia di amici; si è allegri tutta la sera, non ci si occupa di una certa immagine; intanto essa è immersa nella soluzione giusta e, rientrando, si trova la negativa sviluppata e perfettamente nitida».

Si potrebbero citare molti altri esempi. Il famoso uso dell'idea di «crystallisation» in Stendhal per l'amore, i paragoni di Balzac presi dalla fisiologia, stanno all'inizio dell'evoluzione stilistica così raffinata in Proust. A differenza di Stendhal, di Balzac, di Zola e di Bourget, le metafore delle scienze naturali sono spesso uno strumento per raggiungere effetti umoristici.

Questo vale anche per un'altra particolarità del suo stile, la precisione logica. Nella cura di descrivere in maniera esauriente una situazione, si serve spesso della enumerazione: analizza un fenomeno in maniera così completa da mettere a nudo tutti i suoi elementi. Analizza il suono della voce di Albertine: «parlando, Albertine teneva la testa immobile, le narici strette, in un movimento a fior di labbra. Il risultato era un tono strascicato e nasale, nella cui composizione entravano forse delle eredità provinciali, una giovanile affettazione di flemma britannica, le lezioni di un'istitutrice straniera, e un'ipertrofia congestizia della mucosa nasale». Tutta la colorata varietà della realtà si riflette in queste enumerazioni. Ogni tratto della nostra natura è un prodotto di una serie di cause diverse. Non esiste nulla di semplice. Tutto è composito. Ogni avvenimento è il risultato di forze del tutto eterogenee. Il successo mondano dei Verdurin si compie in un ritmo rallentato a causa dell'affare Dreyfus, poi accelerato dalla nuova musica. Il brillante culmine di questa carriera sociale è rappresentato da una serata determinata in fondo da due costellazioni erotiche completamente indipendenti l'una dall'altra che s'incrociano nei loro effetti. Il romanziere analizza un avvenimento come il chimico una sostanza. Lo separa nei suoi elementi. Proust raggiunge così l'humor della banalità e riesce a distillare la comicità con una precisione metodica: un cappello con le piume, sormontato a sua volta da uno spillone di zaffiro era posato non importa come sulla parrucca di Madame de Cambremer, come un'insegna la cui esibizione è necessaria, ma impudente, indifferente il luogo, convenzionale l'eleganza e l'immobilità

inutile».

Lo stesso processo si ritrova in questo passo che Balzac avrebbe potuto riprendere nella sua *Théorie de la démarche*: «Ella diceva: “Finalmente si respira!” e percorreva i viali bagnati, – allineati troppo simmetricamente secondo il suo gusto dal nuovo giardiniere, sprovvisto del sentimento della natura e al quale mio padre aveva domandato fin dal mattino se il tempo si sarebbe aggiustato – col suo piccolo passo entusiasta e a scatti regolato dai movimenti diversi che eccitavano nel suo animo l’ebbrezza del temporale, la potenza dell’igiene, la stupidità della mia educazione e la simmetria dai giardini, piuttosto che sul desiderio, a lei sconosciuto, di evitare alla gonna color prugna le macchie di fango, sotto cui scompariva fino ad un’altezza che era sempre una disperazione e un problema per la sua cameriera». Alla fine si legga ancora questo brano: «Fatti questi discorsi, che le erano ispirati dall’altezza della sua *aigrette*, dalle iniziali del suo portafogli, dalla piccola sigla che il tintore aveva scritto a penna nell’interno dei suoi guanti, e dall’imbarazzo di parlare a Swann dei Verdurin, la signora Cottard...». E, come ultimo esempio: «Si circondava di una particolare deferenza colui o colei che era “restato a scrivere” e gli si diceva: “Avete evaso la vostra piccola corrispondenza” con un sorriso in cui c’erano rispetto, mistero, licenziosità e riguardo, come se questa “piccola corrispondenza” fosse stata nello stesso tempo un segreto di stato, una prerogativa, una buona fortuna, un’indisposizione». Qui, come in tutti gli esempi fin ora analizzati, caratteristico è il cumulo di dettagli. Ma questo accumularsi non è il risultato di un ricercare e di uno sperimentare (come per esempio in Péguy) ma è l’espressione necessaria di una realtà complessa che Proust vuol trattenere. Non si deve però ignorare che lo stile di Proust, proprio per la stessa esattezza logica che gli offrono le sue polivalenti enumerazioni e le sue disgiunzioni, può raggiungere effetti del tutto diversi: la breve, nervosa antitesi e l’acuta sentenza. Frasi come queste sono affini alle massime dei moralisti classici francesi: «Non è mai che si prendano risoluzioni definitive a causa di uno stato d’animo destinato a non durare». Oppure: «L’essere amato è insieme il male e poi il rimedio che interrompe e aggrava il male». Oppure: «Si diventa morali non appena si è infelici. Non si ama più nessuno quando si ama». La logica conduce qui alla concisione, come in molti altri casi al periodo complicato e analitico.

Lo stile di Proust è uno strumento di precisione della

conoscenza. Proust ha scoperto un nuovo processo di reazione che gli permette di scoprire sfumature e varianti dell'essere che a noi finora erano sfuggite. Il suo modo di scrivere ricorda i metodi che si usano per rafforzare i *clichés* esposti troppo debolmente alla luce oppure per decifrare palinsesti o rivelare piccole dosi di elementi chimici. Ha qualcosa della tecnica dell'analisi al microscopio e della cura minuziosa degli acquarellisti cinesi. È un trionfo dell'energia spirituale sulla materia vissuta. Con una penetrante intensità di pensiero, con una forza instancabile, Proust si mette a lavorare per cercare di distillare dalle realtà del mondo esteriore ed interiore tutto il loro contenuto. Il limite che divide il dicibile e il già detto da quello che non è stato ancora detto e che non è dicibile viene spostato in questo sistema espressivo come non avremmo mai pensato fosse possibile. È una conquista intellettuale ed è uno stile intellettuale – nonostante la sua ricchezza di metafore. La prosa francese del XIX secolo, da Chateaubriand a Barrès, è stata sensuale ed eccitante. La prosa di Proust è su un piano del tutto diverso.

Psicologia e realtà

Lo stile di Proust rivela uno strano intrico di impressionismo e di intellettualismo, di un'analisi logica raffinata fino alla sua estrema sensibilità e di una riproduzione di realtà sensuali e psichiche espresse con le più sottili sfumature, ma entrambe seguono un unico movimento, sono funzioni della medesima energia. Il *mundus sensibilis* e il *mundus intellegibilis* si compenetrano perfettamente. Non mi par giusto vedere in Proust soltanto un grande psicologo. Uno Stendhal può essere caratterizzato in modo preciso da questa definizione perché lo interessava soltanto «l'elemento morale», il meccanismo e il dinamismo del cuore. Poteva dire: «La description physique m'ennuie». Stendhal si trova nella tradizione cartesiana dello spirito francese. Ma Proust non riconosce la separazione fra sostanza che pensa e sostanza che si espande. Non separa il mondo in sfera psichica e in sfera fisica. Si diminuirebbe il significato della sua opera se la si volesse osservare solo nella prospettiva del «romanzo psicologico». Il mondo delle cose dei sensi occupa nei libri di Proust lo stesso spazio che le cose dell'anima. Il suo primo tentativo di scrittore non mira a fissare uno stato d'animo, ma un paesaggio serale con delle torri di campanile;

il che è abbastanza caratteristico. Si esamini un qualsiasi volume della sua opera da questo punto di vista e si scoprirà che Proust dedica descrizioni precise all'odore di una casa di provincia, alle vetrate di una chiesa di villaggio, alla vegetazione della riva di un ruscello, alle *toilettes* di una donna elegante, all' *intérieur* di una stanza, alle possibili variazioni di un monocolo e ad altre cose simili. Proprio nella resa descrittiva di cose materiali la sua arte sviluppa possibilità cui fino allora non si era assolutamente pensato. Chi dipinge il lillà come Proust non è uno psicologo nel senso tradizionale, come si è inteso in Francia per Montaigne, per Racine, per i moralisti o per Benjamin Constant. Proust lo si potrebbe chiamare un sensualista e si riuscirebbe così a fissare una fase essenziale della sua specificità. Se Proust è psicologo, lo è in un senso affatto nuovo; nell'immergere tutto ciò che è reale, anche la visualità sensuale, in un fluido psichico. In questo modo il concetto di psicologico ha perduto il suo opposto e proprio per questo non vale più per una caratterizzazione.

Forse non è altro che un pregiudizio, protetto dalla tradizione e dall'abitudine, che la letteratura esista soltanto per mediare una conoscenza psicologica oppure per cercare di tradurre leggi psicologiche. In letteratura lo psicologismo è un punto di vista unilaterale, come il formalismo artistico; tutte e due le concezioni sono secondarie, nascono da un'astrazione successiva che schematizza e generalizza in maniera sbagliata alcuni aspetti di opere letterarie esistenti. Sono punti di vista di letterati. Lo scrittore che crea, il genio letterario non parte dalla letteratura ma dall'intelletto e dallo spirito e il loro creare non mira a colmare uno schema dato ma pensa alla costruzione di un mondo. Vuole, per dirla con le parole di Flaubert, *faire du réel écrit*. Vuole, con le parole di Proust, *recomposer ce qui est senti par nous de la vie*.

L'arte di Proust vuole rappresentare l'unità della nostra esperienza, l'unità del reale. La sua opera concede alla vita intellettuale una posizione che le era stata negata dal romanzo naturalista. Illumina la biologia dei sentimenti, degli istinti, degli automatismi e il dinamismo degli spostamenti della coscienza con un'acutezza che il romanzo psicologico non ha mai raggiunto. Ma riflette anche, come è già stato detto, la sfera della visualità sensuale in tutta la sua ricca e complessa molteplicità. Tutto questo non accade in classificazione schematica ma in un tessuto organico. Il romanzo di Proust è una ricostruzione unitaria della nostra

esperienza, una «summa» in cui manca soltanto un fattore, la volontà. Questo elemento del nostro essere, che scorre come un fluido onnipresente in un'opera per tanti aspetti analoga come l'opera di Balzac, sembra in Proust completamente assente.

Volontà

Siamo arrivati ad un punto che ha importanza centrale per l'arte di Proust. Bisogna notare già che l'Io dei romanzi di Proust non si presenta mai come un essere che vuole ma che, d'altro lato, le figure che nei suoi libri vogliono qualcosa o sono dei volgari esseri fatti di ambizione come i Verdurin, come Bloch, Cottard, oppure sono le marionette dei loro istinti come Charlus: le nature della volontà in Proust sembrano o comiche o spregevoli, mai eroiche come in Stendhal o in Balzac, mai tragiche come in Flaubert. Esiste solo una forma di energia che Proust presenta come eroica: quella dell'attività creatrice dell'intelletto. Vinteuil, Bergotte, Elstir sono gli eroi della volontà di Proust. Ma essi non vogliono nulla del mondo esterno, non vogliono il denaro, né il potere, né l'amore, né la fama. Non vogliono altro che realizzare la propria visione interiore. E in loro Proust rappresenta la legge della propria vita. L'opera di Proust è il frutto di uno sviluppo di energia che si può misurare solo con i più alti valori. Ha attirato e assimilato tutta la tensione della volontà che gli era stata assegnata. La vita di Marcel Proust rappresenta il raro caso di una trasposizione senza riserve dell'energia della pratica nella *poiesis*. Tutto il desiderio di beni o di valori della vita, tutto il volere esteriore sembra in lui essere privo di significato a favore di questa concentrazione su una creatività che è un ricreare, un ridare forma all'universo intellettuale e spirituale che gli è stato donato, un riprodurre la «patria perduta» e il «tempo perduto». La *poiesis* in lui ha le sue radici nella *vita contemplativa*; la vita attiva gli sembra una distrazione, qualcosa d'inferiore; agire è una «forma espressiva inadeguata e, secondo la sua natura, confusa».

Non che il creare non lasci in lui più alcuna energia per l'agire, o meglio è così che l'agire, e addirittura il volere nella sfera pratica, avrebbe ristretto e turbato quel puro contemplare che è la condizione della sua arte. «Il senso amplia ma paralizza, l'azione anima, ma limita». La parola di Goethe può essere applicata a

Proust che ha vissuto secondo il «senso»: paralizzato di fronte alle esigenze della vita attiva si è spinto fino alla pura osservazione. Nessuna volontà esteriore lo distrae dalla percezione del suo sperimentare e del suo vivere, oppure ne sposta le proporzioni: «Poiché le impressioni che davano per me il loro valore alle cose – dice il narratore – erano quelle che gli altri o non provano o respingono senza pensarci come insignificanti e che, di conseguenza, se io avessi potuto comunicarle, sarebbero rimaste incomprese o sarebbero state disdegnate, erano per me completamente inutilizzabili».

Per Proust non esiste una divisione tra importante e non importante. «Importante» è un concetto che ha senso soltanto nella sfera pratica; siamo abituati a far valere come importante soltanto quello che riesce a rappresentare un motivo per una qualunque decisione. Il resto appare spesso solo in parte a livello di coscienza, e non gli permettiamo di manifestarsi. L'uomo che vuole isola nella totalità delle sue esperienze soltanto quelle forme della coscienza che sono unite strettamente con l'idea del raggiungimento di determinate e tipiche mete di desiderio. Soprattutto le due serie di motivi in genere di maggiore effetto, l'amore e il desiderio di ambizione (*amour* e *ambition*) come diceva la vecchia psicologia francese. È già una conquista la scoperta e la rivelazione in Balzac del ruolo del denaro nel gioco di queste due direzioni di volere, dell'ambizione e della volontà e come esse venissero mediate, rafforzate, rette e distratte dal meccanismo degli interessi economici. Ma quella scelta significa in realtà un restringimento, un impoverimento del nostro possesso psichico, che deve essere annullato di nuovo dalla conoscenza filosofica e artistica. Chi – per usare un'espressione di Proust – analizza il mondo dell'anima con la «curiosité de naturaliste humain», scoprirà che la psicologia convenzionale con i suoi pregiudizi pragmatici trascura intere zone estremamente importanti per il nostro senso della vita. Nel tessuto della nostra vita psichica risaltano nitidamente i contorni del nostro pensiero cosciente e a volte compongono figure a chiare linee. Ma se ci occupiamo soltanto di queste neghiamo i motivi e le ragioni segrete del nostro essere, ci precludiamo il segreto e sacrifichiamo qualcosa di insostituibile. Ne siamo anche coscienti, in rari momenti e in rari stati d'animo. Una tristezza passeggera c'insegue, non lasciamo che duri ma ritorniamo subito indietro nella rete della nostra non libertà, nella servitù di reali mete della non-volontà.

Proust invece non è vittima di questo incantamento della volontà, e riesce ad illuminare la totalità della sua esperienza con la luce uniforme della conoscenza. Percepisce tutto quello che le ore e i giorni gli recano, si concede a tutte le impressioni e a tutti gli stati d'animo con un'attenzione che non viene distratta da nulla e non soffoca nessuna zona della sua eccezionale sensibilità ricca di sfumature e di finissimi accordi.

Sensibilità

È la sensibilità di un nervoso. Il sistema nervoso che normalmente serve soltanto alla funzione di trasmettere stimoli vitali importanti e segnali per agire è diventato in lui come permeabile. Permette che entri indisturbata nella sua coscienza una quantità infinitesimale di elementi della sensibilità. Una iperstesia del sistema nervoso, che il patologo forse definirà anormale, si trasforma in Proust in valore intellettuale. Un medico saggio come il dottor Du Boulbon (nell'opera di Proust la figura contraria al limitato dottor Cottard) conosce l'importanza creativa del nervosismo e consola così la sua paziente: «Accettate di esser chiamata nervosa: voi appartenete ad una famiglia splendida e miserevole che è il sale della terra. Tutto ciò che abbiamo di grande ci viene dai nervosi: sono stati loro, e non altri, a fondare le religioni e a creare capolavori. Mai il mondo saprà quanto deve loro; e soprattutto quanto essi hanno sofferto per produrlo. Noi gustiamo musiche delicate, bei quadri, mille squisitezze; ma non sappiamo quanto esse siano costate ai loro creatori, di insonnie, di pianti, di risa spasmodiche, orticarie, asme, epilessie; e quel terrore della morte, che è la cosa peggiore di tutte».

Questa stessa eccitabilità nervosa che in pazienti ipocondriaci si manifesta nella mania di descrivere i propri «sintomi» e le loro situazioni con una precisione eccessiva (la zia Léonie in *Du côté de chez Swann* è una meravigliosa rappresentante di questo tipo) diventa in Proust artisticamente produttiva. Gli permette di percepire le alternanti oscillazioni del nostro sentimento di vita e le diverse componenti dell'Io nella loro particolarità. Il narratore, per esempio, distingue nella sua individualità tutta una serie di sottopersonalità a loro volta autonome. E non sono affatto le più visibili e le più note che a lui sembrano le più essenziali: «Di quelle

che compongono la nostra individualità, non sono le più visibili quelle che sono per noi più essenziali. In me, quando la malattia avrà finito di gettarle a terra l'una dopo l'altra, ne resteranno ancora due o tre che avranno vita più dura delle altre, in particolare un certo filosofo che non è felice se non quando ha scoperto, tra due opere, tra due sensazioni, un elemento comune. Ma l'ultimo di tutti, io mi sono talvolta domandato se non sarà quell'omino molto simile a un altro che l'ottico di Combray aveva messo nella vetrina per indicare il tempo che faceva e che si toglieva il cappuccio quando c'era il sole e lo rimetteva quando stava per piovere. Quell'omino, io conosco il suo egoismo; posso soffrire di una crisi di soffocamento che solo la venuta della pioggia calmerebbe, lui non se ne preoccupa e alle prime gocce, attese con tanta impazienza, perdendo la sua allegria, abbassa il cappuccio di cattivo umore. In compenso, credo davvero che, durante la mia agonia, quando tutti gli altri "me" saranno morti, se brillerà un raggio di sole, fino all'ultimo sospiro, l'omino barometrico si sentirà a proprio agio e alzerà il cappuccio per cantare "Ah, finalmente è bello!». Lo strato più profondo su cui si fonda tutto il sentimento della nostra vita è forse quello in cui percepiamo le alternanze delle tensioni dell'atmosfera; quello che con sicurezza precisa, la mattina al risveglio in una stanza oscura, ci annuncia se dietro, al di là delle persiane chiuse, splende il sole; che determina una immediata, reciproca reazione tra il senso generale e il tempo che noi non descriviamo più ma che possiamo definire solo con una insufficiente indicazione allorché diciamo: «Che bel tempo! Com'è bello il sole!» – parole da cui forse chi ci sta accanto deduce soltanto che si tratti di un'affermazione meteorologica mentre noi vogliamo esprimere una euforica ebbrezza nel nostro sentire la vita.

Contemplazione

Questa sensibilità così sottile e affinata da sola non spiega l'assoluta precisione e l'acutezza delle descrizioni di Proust. Si aggiunge qualcosa d'altro: la maniera particolare del vedere che Proust sembra aver curato con metodo. Alcune persone che gli sono state vicine ne hanno parlato. Reynaldo Hahn, per esempio, racconta della stagione dei primi rapporti con Proust questo episodio: passeggiava con Proust nel giardino di un castello quando,

passando vicino ad un'aiuola di rose, Proust improvvisamente ammutolì e si fermò; dopo alcuni passi si fermò di nuovo e chiese: «Se la prenderebbe a male se restassi un po' indietro? Vorrei guardare ancora una volta quei cespugli di rose». Proust restò fermo e chi lo accompagnava continuò la sua passeggiata. Dopo aver fatto un giro intorno al castello vide che Proust era sempre allo stesso posto, con lo sguardo fisso alle rose, il capo inclinato, l'espressione seria, le sopracciglia alzate, teso in un atteggiamento di estrema attenzione. «Mi accorsi che mi sentì venire e che mi vide ma che non voleva parlare e non si voleva muovere, così gli passai accanto senza dire una parola. Trascorse un minuto, poi lo sentii chiamare. Ritornai e mi corse incontro. Quando c'incontrammo mi domandò se non fossi per caso arrabbiato. Lo tranquillizzai ridendo e riprendemmo il nostro dialogo interrotto. Non gli chiesi nulla sull'episodio delle rose, non feci nessuna osservazione, nemmeno uno scherzo: sentivo che non ne avevo il diritto. [...] Quante volte, quanto spesso ho vissuto con lui più tardi situazioni simili! Quante volte ho osservato Marcel in quei misteriosi momenti in cui comunicava con la natura, con l'arte, con la vita, in quegli "attimi profondi" in cui tutto il suo essere si raccoglieva nello sforzo di penetrare e percepire assimilando attimi in cui, per così dire, cadeva come in uno stato di trance».⁵

Ripensiamo a un racconto interessante della fedele Céleste, come lo riferisce Stephen Hudson: «Non si accorgeva mai degli oggetti, tranne quando provava per loro un interesse preciso o ne scopriva una particolare bellezza. Quando, per esempio, i raggi del sole entravano in un angolo della stanza e la illuminavano in un modo che gli piaceva, oppure quando ingrandivano di un colore fantastico un oggetto – una brocca, una tazza da caffè oppure un bicchiere di birra semivuoto – allora il suo sguardo poteva cadere su un oggetto e lo fissava, qualche volta per un'ora, anche più a lungo e, che fosse notte o giorno, non permetteva che l'oggetto fosse rimosso. Qualche volta pretendeva di restare un tempo indeterminato in quella posizione, perché desiderava rinnovare la sensazione che quell'oggetto gli aveva dato. Così avveniva spesso che per giorni interi restassero in diverse parti della stanza, qualche volta in luoghi strani, svariati oggetti d'uso comune, per il caso che la luce o l'atmosfera volessero ritrasformarli ancora in qualcosa di diverso».⁶

Sono informazioni che ci permettono di scoprire e capire lo

strato più interiore della percezione e dell'esperienza proustiana e del suo lavoro artistico. Torniamo a vedere che l'elemento primo della sua arte non è l'analisi psicologica ma un'assimilazione psichico-sensuale di determinate porzioni della realtà. Il processo intellettuale da cui nasce l'arte di Proust è un vedere in maniera particolare, un'intensa contemplazione del profondo, una concentrazione della coscienza che segue lo sguardo sopra le cose esteriori. Di questo parla Baudelaire quando scrive: «In certi stati d'animo quasi sovrannaturali, la profondità della vita si rivela intera nello spettacolo, per quanto ordinario sia, che si ha sotto gli occhi. Ne diviene il simbolo».

Si tratta di una forma della percezione che non si manifesta – o si manifesta in maniera del tutto rara – nella nostra esperienza quotidiana. Perché si trova a quel limite in cui la normale coscienza che veglia sconfinava in altri stati della coscienza. Si identifica con quello che la psicologia della mistica in un preciso senso circoscritto chiama «contemplazione»: un atteggiamento che produce una unione reale tra colui che vede e la cosa vista.

La guida migliore che oggi in questo campo possediamo è il libro di Evelyn Underhills.⁷ La contemplazione, secondo la sua analisi, è un crescere della tensione in cui l'Io dimentica totalmente se stesso per immergersi nell'oggetto. È una facoltà che può essere educata e diretta verso ogni oggetto, una condizione per cui ogni realtà rivela il suo segreto interiore. Chi si metta all'opera onestamente e senza pregiudizi se ne può convincere con una semplice prova. Bisogna che osservi semplicemente per un periodo di tempo un oggetto del mondo esterno con intensità indivisa: un quadro, un albero, un paesaggio, una pianta, un animale. «Una piccola cosa della grandezza di una nocciola è sufficiente», diceva la monaca mistica del Trecento Giuliana di Norwich. Si osservi l'oggetto scelto con una lucida concentrazione, senza nessuna forma di indistinto entusiasmo. Si distacchi dal campo della coscienza l'attenzione per tutte le altre cose; non si pensi ma si tenti di lasciar fluire la propria personalità nella cosa, di delegare l'anima agli occhi. Si percepiranno allora quasi improvvisamente qualità non pensabili nel mondo esterno. All'inizio sorge una strana, profonda calma, poi l'oggetto osservato assume un significato più alto, una vita più intensa. L'energia della coscienza che è diretta su di esso incontra una corrente di vita che sembra venirgli incontro dall'oggetto. Si dissolve il limite tra soggetto e oggetto. Si è riusciti

allora a capire la natura interiore dell'oggetto in maniera inconfondibile ma anche immediata. «Per un attimo siamo immersi nella vita del tutto; un amore tranquillo e profondo ci unisce con la sostanza delle cose: è avvenuta una mistica unione tra lo spirito e un aspetto del mondo esterno».

L'analisi di Evelyn Underhills che ho riportato descrive la forma fondamentale comune della contemplazione. La forma specifica della contemplazione mistica nasce invece quando questa intensa osservazione del profondo si concentra interiormente (si introverte) e viene diretta verso un aspetto della realtà religiosa. Resta fissa invece al mondo esteriore, sorge lo stato di empatia con la totalità della vita.⁸ Se viene poi analizzata e trasposta nella lingua, nasce un'arte come quella di Marcel Proust. Perché una cosa è ormai chiara: quella particolare maniera di guardare, quel succhiare le apparenze, che sentiamo in Proust, non è altro che la contemplazione alle soglie del misticismo come ogni altra forma di più alta spiritualità. L'«osservazione» che ai realisti ed ai naturalisti appariva così importante, non è al confronto se non una superficiale diligenza e un'ambiziosa maniera pseudoscientifica.

L'arte di Proust è molto lontana da questa torbida mescolanza di letteratura e di «modo di pensare scientifico». Il romanzo di Proust è tanto poco «scientifico» quanto poco è «psicologico». È come abbiamo visto l'opera della conoscenza: una conoscenza scientifica dell'individuale, non una conoscenza sistematica di leggi o di coordinate. Proust non offre formule generali ma fatti concreti, oppure – per dirla con maggiore precisione – là dove giunge a formule o ad asserzioni generali e dove vuole esprimere i rapporti dell'essere, questo non avviene attraverso un'astrazione generalizzata, come sempre quando si riconoscono leggi positivistiche, ma accade per un ritorno dell'intelligenza a se stessa attraverso un'emancipazione da ogni procedimento scientifico. Una volta dice della musica di Vinteuil che a chi l'ascoltava ha dato l'impressione di giungere da una sfera propria, al di là di ogni confronto: «come se, a dispetto delle conclusioni che sembrano derivare dalla scienza, esistesse l'individuale». Un motivo fondamentale del pensiero di Proust risiede nel dover salvare l'esistenza dell'individuale dai fatti che non possono più essere ricondotti né più risolti in rapporti generali – di salvarla dalle scienze naturali.

Cresciuto in un'epoca affascinata dalla concezione scientifica,

che riconosceva come verità autentica solo quello che era dimostrabile con il metodo scientifico, Proust in lunghi anni e decenni di meditazione e in un processo di chiarimento estremamente personale delle sue esperienze artistiche e psichiche ha conquistato tutto il regno del reale. Conquistato: tutto quello che noi sappiamo del suo metodo di contemplazione conferma l'idea di quella singolare trasposizione dell'energia dalla sfera pratica in quella teorica, che ci si rivela leggendolo.

Sarebbe sbagliato dire che Proust stava di fronte alla vita come uno spettatore, perché lo spettatore resta sempre, anche se ne gode, a distanza dal suo oggetto. Ma se s'intende per osservazione l'unione con le cose attraverso la contemplazione, Proust ha assimilato la vita come qualcuno che la osserva e ha perciò eliminato l'azione e la partecipazione. Mi sia permesso, in questo contesto, accennare ad una particolarità del modo di vita di Proust secondo me assai caratteristica proprio perché forse Proust stesso non se n'è reso conto. Mi richiamo ad una fine osservazione di Albert Thibaudet su Rimbaud. Rimbaud era un vagabondo: per lui la vita era fatta di lunghe marce a piedi per le strade di campagna. Le *Illuminations* sono nate per la strada, scritte sugli argini delle *chaussées*, sono vissute nell'ottica del vagabondo, nell'esaltazione del movimento, nell'ebbrezza sradicata del vento e della vastità. Proust – si potrebbe così ampliare l'osservazione di Thibaudet – conosce come forma di movimento solo l'andare in carrozza o in automobile. Non è certo un caso che le esperienze delle ispirazioni descritte nei suoi libri avvengano sempre durante un viaggio in macchina. Questo vale per i campanili di Martinville come per l'episodio dei tre alberi, o per i viaggi a La Raspelière. La cronologia dei romanzi di Proust si potrebbe fissare a seconda di quando nei libri il landau o la vittoria vengono sostituite dalla limousine o dal taxi. La psicologia dell'automobile ha trovato in Proust il suo narratore.⁹ Non ci si può immaginare Proust come qualcuno che cammini a lungo per molte strade. Certo, la sua condizione di salute sofferente glielo avrebbe impedito. Ma si potrebbe dire, anche a prescindere da questo, che l'andare in automobile o in carrozza fosse la forma adeguata del movimento perché gli permetteva una percezione ricettiva delle impressioni dei paesaggi senza attività fisica.

Fondamenti sociologici

È strano pensare da quante e quali condizioni esteriori dipenda un'arte così sottile e complessa come quella di Proust, quanti elementi debbano concorrere perché si possa realizzare. Proust non solo doveva essere in grado di fare passeggiate in automobile; doveva essere anche economicamente del tutto indipendente e libero dalle umili occupazioni dell'esistenza per poter sviluppare il suo talento in maniera così meravigliosa. I romanzi di Proust sono l'opera di un ricco e sono possibili soltanto come tali. Sono scritti da un uomo a cui la fortuna aveva concesso di poter disporre della propria vita del tutto liberamente; che non ha mai avuto bisogno di esercitare una professione, si poteva dedicare indisturbato alla pura cultura dello spirito, non era limitato da nessun dovere esterno, poteva lasciar maturare in silenzio per decenni la sua opera. Una creazione come quella di Proust ha come premessa l'essere cresciuti in un'atmosfera di ricchezza ereditata e di una civiltà del lusso che è già tradizione. L'intera opera di Proust è immersa in quest'atmosfera. Di denaro non si parla – disporre è una condizione naturale. Non lo si guadagna ma lo si investe, lo si investe con profitto in valori ricercati con una specie di gusto estetico: «Il signor di Norpois non esitò a felicitarsi con mio padre della “composizione” del suo portafoglio di un gusto molto sicuro, molto delicato, molto fine». Una ricchezza di questo genere rappresenta un notevole risparmio di energie vitali e garantisce una disponibilità dell'esperienza non turbata da interferenze, rende possibile quella forma di vita che non esige dalla volontà di essere tramutata in pratica. La vita contemplativa in cui ha le sue radici l'opera di Proust, ha come premessa delle rendite notevoli. Come diceva Taine su Roemerspacher: «La grande culture est fort coûteuse».

Nella nostra epoca storica i romanzi di Proust sono forse l'unico esempio di una grande creazione letteraria in cui non compaiono assolutamente problemi esistenziali di carattere economico. Non esistono lotte per la vita, miserie o difficoltà, come non esiste l'intraprendenza dei cavalieri d'industria, la caccia al denaro, la speculazione e l'intrigo degli affari. L'unica forma in cui il capitale si accresce e che nell'opera di Proust ha un ruolo importante è il ricco matrimonio per cui i giovani uomini di mondo dell'alta aristocrazia si sistemano; e presumiamo che l'eredità di ottanta

milioni attribuita a Gilbert Swann nei volumi dell'opera non ancora pubblicati si rivelerà il fondamento di un matrimonio aristocratico.

I delicati fiori iridati di quest'arte sono nutriti dalla sostanza creativa di un grande scrittore. Ma questo seme poteva sbocciare soltanto in un terreno favorevole e ben preparato, quale offriva la cultura materiale della grande borghesia francese. Una sicura tradizione di stile e di vita che ha il suo centro nel seno della famiglia e in un'atmosfera domestica ben fondata e infine la sicurezza di possessori ereditati: questo è il terreno sociale dell'arte proustiana. Ma è anche – perlomeno in parte essenziale – la sfera sociale in cui si svolge il romanzo di Proust. Sono le famiglie borghesi patrizie, con le tipiche caratteristiche francesi: conservare una situazione sicura, una possibile eliminazione di tutti i rischi di vita, limitare gli eredi ad uno o due figli a cui viene dedicata tutta la cura e la tenerezza dei genitori con lo scopo di regolare e assicurare in anticipo la forma della loro vita futura, adempiere una situazione sociale data, preferire i valori dell'essere a quelli della prestazione, del successo.

Elementi conservatori ed elementi liberali si fondono stranamente nella forma di vita di queste classi. In tutte le cose dello spirito e dell'arte si può essere liberali e generosi, la libertà dell'intelligenza è da sempre riconosciuta nella tradizione francese, assicurata dai classici della letteratura da Montaigne in poi, e fondata molto più solidamente che nelle classi sociali di altri paesi. Anche nelle cose della politica si è pa zienti e tolleranti, si può appartenere a diverse tendenze del pensiero ma per questo non è necessario disprezzarsi, domina al contrario un conservatorismo gerarchico in tutte le forme di vita. I rapporti da uomo a uomo, da persona a persona, da gruppo a gruppo, da classe a classe sono regolati come in un rituale e così anche i particolari della vita quotidiana. Ci si sente e si vuole essere organizzati, classificati in un ordine preciso che non si deve trasgredire. Ci si sente obbligati a mantenere e a rispettare quelle vecchie leggi, del resto non formulate ma ben conosciute. Si potrà lasciare tutto il proprio patrimonio ad un parente con cui si è in lite da anni perché «è così che si deve fare». Si può essere critici contro tutti i dogmi non contro il codice di quello che è giusto e doveroso fare. Essere liberale e libertino è permesso fino ad un certo grado anche nella morale. Ma il disprezzo delle convenzioni formali è considerato un peccato. La differenza delle classi, degli strati, degli ambienti, dei

milieux è portata all'estremo e i confini fra le classi vengono percepiti in maniera inamovibile. Il singolo non è mai un individuo isolato, è sempre qualcuno che fa parte di una classe, di una famiglia. Si è *le fils de quelqu'un*. Uno Swann a quaranta o a cinquant'anni è ancora *le fils Swann*.

Cercare di avere contatti o rapporti con una classe diversa significa declassarsi anche se gli «altri» con cui si hanno contatti o rapporti appartengono ad una classe più alta. La nonna del narratore evita di incontrare, se è possibile, la Marquise de Villeparisis, un'amica del tempo del collegio che incontra al Grand Hotel di Balbec, perché mondi diversi non debbono toccarsi. Swann, in quanto amico del conte di Parigi e degli aristocratici del Jockey-club, lo nasconde accuratamente nel suo ambiente perché questo potrebbe discreditarlo – come il figlio di un notaio altamente stimato (e si sa che cosa significhino in Francia i notai) diventa un personaggio impossibile nel suo ambiente perché sposa una principessa.

La società aristocratica

Un fascino particolare, una delle molte prospettive doppie del romanzo di Proust, nasce essenzialmente dal fatto che questo ambiente dell'alta borghesia è diviso da quello dell'esclusiva alta nobiltà; che al *côté de chez Swann* corrisponda un *côté de Guermantes*. Ma questo incrociarsi di due mondi è così affascinante, così pungente, così ricco di sviluppi psicologici proprio perché si oppone a quella precisa e decisa differenziazione delle classi. Riesce ad attuarla per diritto dell'intelligenza: come è il caso di Swann e del narratore – in entrambi i casi non si tratta davvero di due *self made men* che vengono accettati in una classe superiore per le loro qualità intellettuali, possiedono invece entrambi la stessa cultura di quella società, lo stesso agio esteriore della casta nobile. Non sono davvero Julien Sorel. Ma il loro charme e la loro originalità intellettuale li rendono gradevoli e desiderabili nel circolo dei Guermantes.

I Guermantes sono così distinti che possono scegliere di avere rapporti con persone veramente secondo i loro desideri. Quattordici volte dal tempo dei Carolingi imparentati con la casa di Francia (e di sangue più puro poiché questa nel secolo XVI ha imbastardito

l'albero genealogico attraverso il matrimonio con la casa dei Medici e per questo le sue principesse si sono viste escluse da alcuni aristocratici conventi per l'alta nobiltà); legati da vincoli di stretta parentela con le famiglie regnanti d'Europa, e quindi della medesima dignità, sono al culmine della gerarchia sociale. Non hanno nulla da perdere. La duchessa di Guermantes può arrivare ad accettare qualche volta anche un invito all'Elysée. Può addirittura attirare nel suo *salon* persone di sangue borghese. Assolutamente intolleranti, senza nessuna indulgenza, i Guermantes lo sono contro la piccola nobiltà. All'interno dell'aristocrazia francese e a grande distanza da loro possono riconoscere una forma di esistenza soltanto a qualche famiglia: i La Trémoille, gli Uzès, i Luynes, i Choiseul, gli Harcourt e i la Rochefoucauld e poi ancora i Noailles, i Montesquiou, i Castellane. Pensano come pensava il duca di Borgogna, di cui Saint-Simon dice: «L'annientamento della nobiltà gli era odioso, e insopportabile in essa l'eguaglianza. Quest'ultima novità, che confondeva il nobile con il gentiluomo e questi con i signori, gli appariva come l'ultima ingiustizia, e questa mancanza di gradazione una causa prossima di rovina e distruttrice di un regno tutto militare».

Saint-Simon: il suo nome verrà sempre unito a quello di Marcel Proust. Ma i rapporti fra i due grandi autori si intessono in modo ancora più sottile e vario di quanto non sia possibile dimostrare nella caratterizzazione appena abbozzata. Ma tocchiamo forse un punto essenziale se notiamo che per entrambi la struttura elaborata di una società aristocratica assume un valore estetico. La «gradazione» di nobiltà, i vari gradi dell'etichetta, la precisa divisione dei privilegi, la stretta osservazione delle differenze di rango, anche se tutto questo in Saint-Simon è legato agli istinti di potere e di ambizione di una base di vita estremamente reale, è già un cosmo di forme sociali così come lo ha visto Proust. Per chi è venuto dopo, questa sfera è naturalmente del tutto intellettualizzata ed è un equivoco incolpare il creatore dei Guermantes di snobismo. L'episodio delle scarpe rosse (il lettore interessato lo può rileggere) toglierebbe ogni forza a tale pregiudizio. Il mondo dell'alta nobiltà francese, questo mondo sconosciuto (perché Balzac, per non parlare di Bourget, non l'ha conosciuto dall'interno), ha per Proust il significato di un simbolo, di un gioco di forme ideali, di una collezione di orchidee. In una materia che è casuale come tutte le forme della storia (casuale e proprio per questo insostituibile e

inconfondibile) mostra le sottili sfumature, le rare e preziose variazioni dell'umano. Così, proprio anche per Proust, si dimostra che il romanzo francese secondo la sua natura è un romanzo di società, come il romanzo tedesco è un romanzo di formazione – meccanismo di forme sociali nell'uno, dinamismo di destini individuali nell'altro.

La flora umana

Le classi nobili, come le classi dell'alta borghesia che Proust descrive, si attaccano alla terra di Francia nell'eredità delle proprietà fondiarie. La vita parigina forma soltanto una parte della loro esistenza, le radici della loro vita sono in provincia, in uno storico luogo avito, nella casa di famiglia di una piccola città dalle mura annerite dal tempo, in una proprietà circondata da campi, da parchi o da giardini. Se Parigi è uno dei fuochi della vita che Proust racconta, l'altro è Combray. Combray è il luogo centrale de *À la recherche du temps perdu* – tutto si muove da Combray, tutto riconduce a Combray. Tutte le persone principali del romanzo sono legate a Combray: il narratore e i suoi, i Guermantes, Saint-Loup, Legrandin, Françoise, Vinteuil. Il romanzo di Proust inizia con un ricordo che nasce dal dormiveglia e ricostruisce l'ambiente dell'infanzia di Combray. Attraverso Combray nell'opera di Proust si eleva l'antica Francia contadina. Combray rappresenta quel legame di tutti i valori della vita con la terra, con la patria che è così caratteristico per quella tradizione dell'anima della Francia per cui Barrès ha coniato la formula *La terre et les morts*. Il vecchio legame francese con la terra, il culto del terreno che nutre è un elemento dell'arte di Proust. Un leggero odore di terra e di giardino sembra salire da molti capitoli dei suoi libri. Dalla classe contadina di Francia è nata Françoise, la vecchia fedele e instancabile *servante* che si sacrifica e non conosce nulla di più alto sulla terra che i signori a cui ubbidisce e che diventa ostinata e testarda solo se vede che non è rispettato uno dei sacri usi a lei tramandati dagli antichi tempi degli avi. È lei che riporta nella Parigi della *fin-de-siècle* un pezzo della Francia di Ludovico il santo, della Francia delle chiese, dei villaggi romanici, delle antiche forme linguistiche e delle saggezze casalinghe antiche di millenni. Ma anche nella duchessa di Guermantes vive questa Francia contadina, questo aroma della terra

e lei lo sa e lo riconosce come uno dei privilegi del suo stato.

Le persone, gli uomini, sono piante di un terreno specifico come gli alberi e i fiori. Si potrebbero distinguere i grandi narratori che descrivono la società a seconda che vedano il regno sociale come fauna, come *ménagerie*, oppure come flora, come vegetazione. In Proust domina quest'ultima maniera di osservare, quella botanica: sviluppata in lui come non la si trova in nessun altro autore. La terra e le sue piante sono un aspetto della natura che l'istinto di Proust accentua, è uno strato della realtà che appartiene alle basi più profonde del suo sentimento della vita. I tre alberi che nascondono il loro segreto definiscono questo elemento della sua ispirazione. Alberi e fiori sono per lui elemento divino. Quando parla del fiore di melo si crede di percepire come per lui sia la più alta e la più amata fra tutte le bellezze della terra. E come ha celebrato la rosa di siepe, quella bianca e quella rossa, il lillà e tutti i fiori fino alle creature di lusso della cultura artificiale: il crisantemo, la cattleya, l'orchidea! Dipingere fiori è l'arte della marchesa di Villeparisis, l'arte di Elstir – ed è anche l'arte di Marcel Proust.

Con le loro radici nel terreno, con le loro linfe che si trasformano in rampicanti e in fiori, esposte a tutte le oscillazioni atmosferiche, così appaiono a Proust le persone umane. Così vede le donne: «la passante invocata dal mio desiderio rappresentava per me non un esemplare qualsiasi di un tipo universale: la donna, ma un prodotto naturale e necessario di quel suolo. [...] E tra la terra e gli esseri non facevo distinzione [...]. Ma vagabondare così per i boschi di Roussainville senza una contadina da abbracciare significava ignorare il tesoro celato di quei boschi, la loro intima bellezza. Quella fanciulla ch'io non mi raffiguravo che costellata di foglie, era lei stessa per me come una pianta locale, soltanto d'una specie superiore alle altre e d'una struttura che permetteva meglio d'approssimarsi all'intimo sapore del paese».

Il bel titolo *À l'ombre des jeunes filles en fleur* che Proust ha dato alla seconda parte della sua opera deriva da questa maniera di sentire. Le delicate e flessuose figure di ragazze che giocano sulla spiaggia di Balbec destano in chi le osserva le immagini di una siepe di rose coltivate. Le loro gote fiorenti, le bocche semiaperte, richiamano ricordi dei colori e dei profumi di geranio. E quando ha colto un bocciolo, quando questo è diventato l'unico contenuto delle sue ore, il narratore sente che il suo sentimento di vita è

mutato. «Sentii che la mia vita non era più come avrebbe potuto essere, e che possedere così una donna [...] verso cui stavano per essere dirette sempre più le forze e l'attività del mio essere, faceva di me un ramo cresciuto bene ma appesantito dal frutto opulento in cui passano tutte le riserve nutritive».

Adattare l'aspetto umano a quello vegetale può essere un'espressione del legame con la terra di cui si è parlato prima, ma in questo si fondono ancora molte altre sfumature psicologiche. Il regno della vegetazione si adegua ad essere il simbolo di una posizione passiva di fronte alla vita. Gli manca la dimensione dell'istinto che viene dalla natura animale e insieme quella della volontà che determina la natura umana. Gli antagonismi del nostro sistema di valori, gli opposti tra bene e male, tra bellezza e bruttezza iniziano al di là del regno vegetale. Già nel mondo animale appaiono forme specifiche comuni o nobili – un cavallo, un uccello ci appaiono oggettivamente più differenziati che per esempio un rospo o un ragno. Nel regno delle piante non esistono differenze rispondenti. Ed è caratteristico che solo nelle zone biologiche di confine, come per esempio nelle piante carnivore o nei funghi, sia possibile un'asorta di ripulsa istintiva. La vera esistenza delle piante è pura e senza opposizioni di valori, è al di là del bene e del male, è il regno dell'istinto e della sottomissione alle leggi naturali e immutabili. È l'innocenza della vita. Spiegare i movimenti della vita umana con le metafore della vegetazione significa neutralizzarle moralmente ed esteticamente. Questa in ogni modo la funzione che ha in Proust questa maniera di osservare – come, per esempio, quando paragona le erotiche complicazioni di Sodoma e Gomorra ai processi di fecondazione della *primula veris* o del *lythrum salicoria*. In questi punti si può osservare contemporaneamente come la trasposizione dell'umano al vegetale, che è prima l'espressione di una particolare ottica artistica, passi alla sfera della teoria scientifica. Un'intuizione poetica si trasforma in un'analogia biologica che viene sorretta dai risultati della ricerca darwiniana.

Coltivazione e differenziazione

Nel regno dei fiori e delle piante la vita creatrice della natura incontra le pazienti opere dell'arte dell'uomo. L'arte del coltivatore

riesce a strappare alla natura nuove possibilità. Accanto alla semplice e dolce bellezza dei fiori di campo, la duttile sostanza vitale si rivela nella bellezza preziosa e artificiale delle piante di serra. Non esiste forse alcuna sfera del sensibile in cui si manifesti in maniera così pura l'inesauribile varietà della vita e si offra alla contemplazione; non esiste nessun terreno che produca tanta varietà e tanta ricchezza di qualità nobili che crescano sotto la mano del giardiniere come nella fertile terra di Francia. Far crescere e raffinare la cultura del terreno, coltivare nuovi generi sempre più preziosi è un'attività e una forma di vita che fa parte delle qualità di fondo nella natura francese e in cui forse continua a vivere un antico elemento dell'anima latina. Non si tratta soltanto di una questione economica, né di una forma razionale di produzione: ha le sue radici nell'uomo e nell'anima: è la fonte d'ispirazione di una letteratura che unisce nei rapporti più diversi di mescolanza elementi poetici e pratici, lode e insegnamento, lirica e regole di giardinaggio; una letteratura che ha la sua origine e insieme il suo compimento in Virgilio e che è più o meno riconoscibile all'epoca moderna francese, ma sempre ha anche un séguito: a cominciare da Olivier de Serre, il gentiluomo di campagna che scrisse dopo i disastri delle guerre di religione nell'epoca della ricostruzione statale ed economica sotto Enrico IV il suo *Théâtre d'Agriculture*, questa strada dei giardini percorre, attraverso i secoli, la letteratura francese. La Fontaine ha una sua pietra miliare con *Le Songe de Veux* e passando accanto a Delille, il poeta dei *Jardins*, si percorrono verdi curve che qui non possiamo continuare a seguire. Le *Géorgiques chrétiennes* di un Jammes rinnovano nel nostro tempo la trattazione pastorale del soggetto.

L'industria francese mostra le sue particolarità nazionali come la cultura francese del terreno e dei giardini. Non è, come quella inglese, americana o tedesca, diretta alla produzione in massa di prodotti esemplari o di serie ma è destinata ad un'individualizzazione del tipo. Raggiungere il massimo in «marche» speciali, prodotti di lusso di qualità ricercata, corrisponde alla cultura francese del gusto la cui base è una sensualità estremamente ragnata, il cui tipo ideale è il *connaisseur*. Soddisfa meno le esigenze pratiche, solide, economiche che quelle dell'estrema sensibilità, della sfumatura, delle cose rare e introvabili. La cultura del gusto trionfa nel percepire differenze là dove chi ha una semplice organizzazione mentale non riesce

nemmeno più a scoprire diversità.

Soltanto con queste premesse è possibile capire pienamente l'arte di Proust. È un'analisi delle cose imponderabili, una elevatissima specializzazione delle sensazioni. Descrive le variazioni dell'esperienza con una precisione mai raggiunta. E lo fa in tutti i campi. Quando Bergotte dice: «Sì, però preferisco lo Chateaubriand di *Atala* a quello di *Réné*, mi sembra più dolce» rivela la stessa raffinatezza di gusto come nella scena in cui il barone di Charlus nell'elegante ristorante di Rivebelle chiede delle pere come dessert. Ma non semplicemente pere ma il genere *Bon chrétien* che viene già celebrato in una delle commedie di Molière. La pera *Bon chrétien* non si trova, il barone ne richiede altre qualità, la *Louise Bonne d'Avranches*, la *Doyennée des Comices* (sulla quale la duchessa di Clermont-Tonnerre ha scritto una «pagina deliziosa»), la *Triomphe de Jodoigne*, la *Virginie-Dallet*, la *Passe-Colmar*, la *Duchessa d'Angoulême*... Chi le richiede non è certamente uno specialista in orticoltura, ma conosce Balzac così bene come l'araldica, è un conoscitore – come quella gentile signora che per incarico di Swann compone un cesto di frutta per regalarlo alla principessa di Parma: compera i diversi tipi da specialisti diversi: l'uva da Crapote, le fragole da Jauret, le pere da Crevet e poi esamina a uno a uno tutti i frutti; il cesto deve contenere solo esemplari perfetti e della migliore qualità. Bisogna avere gli indirizzi migliori e scegliere nella maniera più raffinata per dare un valore al regalo.

Sfumature: l'arte di Proust sembra composta soltanto di sfumature. Quando Legrandin vuole rendere l'impressione di un cielo di sera fa notare che quel giorno l'azzurro delle nuvole è più un azzurro di fiori che un azzurro fatto d'aria. Ha la sfumatura delle cinerarie. E quell'altra nuvola rivela il colore di rosa fiorito come quello di un garofano, di una *hydrangea*. Solo nella Manche, tra la Normandia e la Bretagna, si potrebbero fare «osservazioni simili su questo regno delle piante nell'atmosfera». Si ritrovano in Proust osservazioni sui vari tipi di sonno, sulle sue variazioni a seconda delle ore della giornata, dell'ambiente, l'uso di narcotici – e qui distingue ancora tra il sonno che danno i derivati della morfina e quello che viene prodotto dai preparati dell'acido amilico o etilico. Hypnos appare in mille figure, come Thanatos, suo fratello. «Noi diciamo la morte per semplificare, ma ve ne sono tante quasi quante sono le persone».

Le sfumature della lingua

È facile misurare quale sia il risultato di questa sensibilità per le sfumature quando raggiunge la sfera dell'espressione linguistica, quale oggetto abbia in una lingua che, come quella francese, non possiede una grande ricchezza di radici né la possibilità di composizioni di parole vive ma dispone di un inestimabile tesoro di modi di dire e di forme di stile, di tradizionali finezze in cui si è stratificata una tradizione di quattrocento anni. «Noi – dice Hofmannsthal – nella nostra lingua incredibilmente ricca, quasi mistica, se non vogliamo rifugiarsi in un intrico di oscure metafore siamo molto più goffi, molto più poveri per esprimere quella che è la vita del cuore e del pensiero quotidiano. Il brulicare delle immagini, dei modi di dire con cui invece il francese dipinge la vita interiore ha guadagnato in tutte le trasposizioni soltanto in grazia e in sicurezza. Una vecchia locuzione appare qua e là, ricorda che, ripresa dall'uso del lavoro dei campi, delle vigne, della tessitura, serve oggi ad esprimere processi interiori che sono lontanissimi ormai dalla pesante e dignitosa zolla, dall'allegria vigna e dal tranquillo tessere. È una lingua più terrestre, più temporale della nostra. Si intende a tratti parlare distintamente, in essa, il linguaggio di svanite realtà del mondo, il tono del re e dei signori della corte, qua e là le voci dei contadini, dei magistrati, degli uomini di legge, delle donne, di molte donne e anche dei bambini». Questa classica descrizione può rendere un'idea delle possibilità della lingua francese. Proust utilizza tali possibilità come nessuno prima di lui aveva mai cercato di fare. La sua opera è un museo di storia della lingua francese, al cui fascino potrebbe essere sensibile soltanto colui che fosse in possesso di precise conoscenze dei diversi strati sociali e letterari della lingua. Il suo stile è disseminato di finezze che dovevano per forza andare perdute in ogni traduzione perché ne mancano gli equivalenti. Ogni figura del romanzo di Proust ha la sua propria lingua. Il vocabolario, la sintassi di un Norpois sono diversi da quelli di Madame Verdurin, come il francese della duchessa di Guermantes (che usa la lingua di Saint-Simon se non vuole «concorrere con i moderni») da quella di suo nipote Saint-Loup, come dal *jargon* del letterato Bloch o dagli arcaismi popolari di Françoise i cui discorsi contadini riescono a fissare usi che nella lingua scritta sono andati perduti dal tempo di La Bruyère. L'accademico Brichot conosce la specialità dei

modernismi giornalistici («Caterina de Medici, quella capetingia oscurantista, quel dolce anarchico che era Fénelon; quello *struggle for lifer* di Gondi; quella buona snob di Madame de Sévigné»). L'ambiente dei Guermantes lo si riconosce a un particolare uso della parola *rédiger*, il duca da un uso gioviale e condiscendente delle creazioni linguistiche dell'umore popolare. Un direttore d'hôtel si perde nell'eleganza kitsch dello stile del mondo degli affari come i Verdurin nella ricercata trascuratezza di un tono di *camaraderie* «come usa tra gli artisti». La massima ambizione del dottor Cottard è di riuscire a capire il senso degli incomprensibili modi di dire consueti nell'ambiente della buona società in cui, con i suoi sforzi ostinati, è riuscito ad arrivare. Che cosa può voler dire quel *une vie de batons de chaise* oppure *le quart d'heure de Rabelais* che il suo vicino a tavola ha appena usato? L'esistenza di Cottard è piena di questi problemi che lo angosciano. Parole particolari e particolarità di stile sono legate al mutare delle epoche sociali e politiche. Le lettere della marchesa di Cambremer portano il sigillo di quel tempo passato che trovava elegante adornare un sostantivo con tre aggettivi sinonimi, di senso affine (*la règle des trois adjectifs*). L'uso di *bel et bien* appartiene all'atmosfera della crisi Dreyfus. Lo sviluppo psichico di Albertine viene esemplificato dal mutare dell'uso che fa della lingua. Quando ringrazia per un regalo con le parole: *Je suis confuse*, si sente che ha cessato di essere una bambina. L'uso di *c'est tout à fait une sélection* (è molto elegante) o di *un laps de temps*, rivela come sia andata avanti su questa strada; quando è arrivata al punto di dire, di un avvenimento politico: *Je trouve ça formidable* significa che è diventata una giovane signora adulta.

Arte classica e arte infinita

L'ambizione degli scrittori simbolisti fu quella di fissare i mezzi toni e gli sfuggenti passaggi dell'anima. Verlaine aveva proclamato:

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!¹⁰

La grande differenza tra i simbolisti e Proust è che quelli cercavano la *nuance* mentre questi la trova a sua disposizione. I primi cercarono faticosamente e con estrema diligenza di strappare alla vita impressioni artificiali e inconsuete, si esercitarono nell'uso dell'estraneo, del raro, ricorrendo all'assenzio o all'haschisch quando le loro facoltà normali non erano sufficienti. La comicità di questi loro sforzi non sfiorava nemmeno la loro coscienza. Proust è del tutto libero da queste maniere da letterati. La sua maniera di vedere è per natura più differenziata della nostra. L'iridato spettro di colori del suo mondo non è il risultato di un faticoso sperimentare, è la forma innata dell'esperienza del suo spirito, uno spirito che registra la realtà in maniera molto più acuta di noi. Ogni elemento della realtà contiene una diversità inesauribile di fatti, ogni sasso, ogni foglia della strada sono costituiti da una quantità di forme e di colori così infinita come l'intrico delle linee sulla nostra mano. Tutte le cose sono segreti sistemi di scrittura, complessi e indecifrabili: vi passiamo accanto senza osservarli, senza accorgerci di loro. Il sistema di segni della nostra mano resta per noi segreto finché non arriva un chiromante che ce lo spiega; allora quelle linee mute acquistano significato e realtà. Un'arte come quella di Proust adempie una funzione simile. Mette sotto il microscopio il mondo delle cose infinitamente piccole. E in questo si distingue da ogni forma dell'arte classica. L'arte classica – la poesia antica, Dante, Racine, Goethe e tutto quello che appartiene a questa tradizione – ha una funzione simbolica e tipologica. Dalla ricchezza infinita degli esseri isola dei determinati caratteri come tipici, quindi semplifica e stilizza, astrae e concentra. Ma nella storia dell'arte esistono anche altre tendenze che sembrano essere nate dal bisogno di rendere quella infinita varietà del reale in una maniera o nell'altra o per lo meno di mediare un'impressione di questa varietà. Negli intrichi infiniti degli ornamenti asiatici forse si ritrova simbolicamente un istinto di questo genere, un istinto che è un impulso a superare le frontiere. E non ritroviamo anche in altre province dell'arte asiatica il desiderio e lo sforzo di cogliere con una cura meticolosa le più sottili particolarità di un fenomeno? Né l'una né l'altra sono classiche. L'intrico senza fine di una decorazione e l'ascetico e coscienziioso naturalismo della produzione sono forse solo due aspetti della stessa volontà artistica. In Proust esistono tutti e due. La sua arte ci sembra come uno di quei tappeti orientali, come una *Mille e una notte* ma insieme come un realismo divenuto

estremamente acuto e spirituale. Ci sembra senza termine, più come una continuità che come una forma dai contorni limitati. Questo rendere relativo il tempo e la vita, che abbiamo visto essere i caratteri essenziali di quest'arte, si rivelano, se ripensiamo all'impressione totale, il sintomo di una interiore infinità. L'inizio dei romanzi è casuale. In fondo non hanno inizio, un movimento continua, viene colto dopo che era stato interrotto solo per un momento e noi non eravamo riusciti a percepire. L'inizio è un ricominciare. In realtà questi libri non possono nemmeno avere una fine; che finiscano è una concessione alla limitatezza della nostra vita fisica legata alla materia finita. Per il tempo in cui seguiamo Proust siamo immessi nell'infinita corrente dello spirito che non conosce l'arresto e la morte. Ed infine è un caso esteriore, anche se fondato su relazioni necessarie, che questo mondo dei libri di Proust si sia fissato in una forma letteraria e sia da essa circoscritto. Le parole e le frasi, i volumi e le serie di volumi in cui abbiamo conosciuto quest'arte sono segni materiali e strumenti di mediazione. I libri di Proust sono cristalli che si sono sedimentati in una soluzione, prodotti distaccati da un divenire che, producendoli, non si è esaurito. Continua in noi come un movimento che viene dallo spirito stesso e non da una determinata persona. Ciò che per l'autore è una fine per noi è un inizio, un impulso che ci sentiamo spinti a seguire.

La in-finitezza e l'infinitezza dei dettagli del processo vitale interiore registrati, la non-finitezza del movimento generale e quella della dissezione si rafforzano l'un l'altra nell'opera di Proust. Anche nell'analisi più sottile resta pur sempre visibile il rapporto con la melodia infinita del tutto. Che preserva l'arte di Proust dall'immergersi nella miniatura idillica e nella preziosità del cavillo. Nel microcosmo di una sua impressione particolare, riprodotta in tutta la sua singolarità si riflette il macrocosmo della totalità spirituale. In questo riflesso, l'arte di Proust acquista la sua profondità e la sua grandezza. Perché ha una grandezza che non è minore di quella della tradizione classica, anche se raggiunge la grandezza in maniera diversa: in un effetto di prospettive, nella relazione fra due infiniti, mentre l'arte classica li fa coincidere al loro centro nella misura umana. Nell'arte classica le cose si muovono tutte in una stessa dimensione come le figure di un bassorilievo. In Proust l'occhio deve costantemente modificare la sua posizione e passare dagli oggetti vicini e nettamente visibili agli

orizzonti lontani dai contorni indecisi. Esistono primi piani disegnati con il realismo e la cura di un erbario di primitivi e profondità ariose e infinite lontanamente piene di vapori e di nuvole.

Prospettiva

Proust osserva una volta che in Stendhal la vita intellettuale sembra essere legata a luoghi alti: la prigione di Julien Sorel, la prigione della torre in cui Fabrice è incarcerato, il campanile che serve all'Abbé Blanès come osservatorio. In Proust si può trovare un rapporto simile e misterioso tra lo spazio spirituale e quello reale. La sua maniera di descrivere il mondo spirituale è legata ad una visione di prospettiva nello spazio. Descrizioni di prospettive ottiche sono rese in diverse parti dei suoi libri con una penetrazione così sottile e una così grande tensione dell'intelletto da sentire subito come per lui abbiano avuto una particolare importanza interiore. Già nell'esperienza dei tre campanili di Martinville, per esempio, il momento essenziale di quello stato d'animo che si elevava fino a diventare ispirazione consisteva nel fatto che i campanili cominciavano a muoversi in corrispondenza dei movimenti di chi si muoveva e delle curve del cammino. I campanili abbandonano il loro posto, cambiano continuamente la loro posizione; si spingono l'uno accanto agli altri, si mettono l'uno davanti all'altro, si avvicinano e sfuggono. Da questo doppio spostamento di luogo – dell'osservatore nella carrozza e dei campanili nel cielo della sera – nasce la pienezza dell'esperienza del momento. Una situazione completamente analoga Proust riproduce nel suo saggio *Journées en automobile*. Questa volta si tratta dei campanili di Caen. Ecco il brano: «Soli, elevandosi dal livello uniforme della pianura e come perduti nella piatta campagna si alzavano verso il cielo i due campanili di Saint-Étienne. Presto ne vedemmo tre, il campanile di Saint-Pierre li aveva raggiunti. Ravvicinati in una tripla vetta montagnosa essi apparivano, come spesso in Turner, il monastero o il maniero che dà il nome al quadro, ma che, in mezzo all'immenso paesaggio di cielo, di vegetazione e d'acqua, occupa così poco spazio, sembra così episodico e momentaneo come l'arcobaleno, la luce delle cinque della sera e la piccola contadina che, in primo piano, cammina di buon passo tra i suoi panieri. I minuti

passavano, noi andavamo in fretta eppure i tre campanili erano sempre soli davanti a noi, come uccelli posati sulla piana, immobili, e che si distinguono al sole. Poi, squarciandosi la distanza come una bruma che scopre completa e nei suoi dettagli una forma l'istante prima invisibile, apparvero le torri della Trinité, o piuttosto una sola torre tanto esattamente copriva l'altra dietro di lei. Una si scostò, l'altra avanzò e tutte e due s'allinearono. Infine, un campanile ritardatario (quello di Saint-Sauver, suppongo) venne a porsi, con un volteggio ardito, di fronte a loro. Ora, tra i campanili moltiplicati e sulla cui pendenza si distingueva la luce che a questa distanza si vedeva sorridere, la città, ubbidendo dal basso al loro slancio senza poterli raggiungere, sviluppava a perpendicolo e per salite verticali la fuga complicata ma libera dei suoi tetti». In queste prospettive di campanili si eleva nell'opera di Proust la Francia delle cattedrali.

Un altro esempio estremamente suggestivo del raccogliere e appropriarsi delle impressioni prospettiche si trova in *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Il gruppo delle ragazze alla spiaggia appare come una siepe di rose, «simile a un boschetto di rose di Pennsylvania, ornamento di un giardino sulla costa, tra le quali è contenuto tutto il tratto d'oceano percorso da qualche nave a vapore, così lenta a scivolare sul tragitto orizzontale e turchino che va da uno stelo all'altro, che una pigra farfalla, attardata in fondo alla corolla che la chiglia della nave ha sorpassata da un pezzo, può aspettare, per volarsene via, sicura di arrivare prima della nave, che soltanto una particella azzurrata separi la prua di quella dal primo petalo di fiore verso cui naviga». Queste poche righe che a stampa occupano un breve spazio sono un sorprendente esempio di una eccezionale concentrazione di energie intellettuali. Significano una densità forse linguisticamente insuperabile dell'osservazione; una compressione, non un'espressione. Qualche lettore forse passerà oltre questo brano senza vederlo. Bisogna rallentare notevolmente il ritmo della lettura per assimilare tutto il contenuto della struttura sintattica; allora ci si accorgerà subito che lo schema dell'esperienza è qui esattamente uguale a quello della prospettiva delle torri. Non è la visione di tranquilli strati dello spazio che si susseguono (come per esempio in Pieter de Hooch); al digradare della distanza si aggiunge la visione simultanea dei due movimenti che operano nello stesso tempo ma in piani situati in diverse dimensioni di profondità. La correlazione dei due movimenti colta con uno

sguardo prospettico: questa è certo un'impressione la cui eccitazione visiva si accompagna in Proust ad un'estrema esaltazione spirituale che noi possiamo di nuovo provare evocando lo spettacolo notturno di una grande città vista da un luogo elevato quando i treni o i tram elettrici si incrociano nel riflesso delle loro luci. È l'impressione che dovrebbe provare un osservatore della volta celeste inseguendo i movimenti dei corpi celesti e dei sistemi solari.

Ma le cose più lontane si toccano con quelle più vicine. Le impressioni di paesaggio nate dal mutare di due posizioni dell'occhio trovano la loro analogia nella sorprendente analisi del bacio che Proust ci offre in un altro brano. Il movimento fisico che porta la bocca alla guancia dell'amata si dissocia, per Proust, come al rallentatore dell'obbiettivo cinematografico, in una serie di immagini di cui ciascuna è una nuova ripresa dell'oggetto, una nuova posizione ottica: «Da principio, man mano che la mia bocca si accostava alle guance che i miei occhi le avevano suggerito di baciare, questi, spostandosi, videro due guance nuove, e il collo, scoperto più da vicino e come in una lente, rivelò, nella grana della pelle, una robustezza che modificò il carattere del viso».

Ma con queste frasi non è ancora espressa per Proust in maniera sufficiente la particolarità del processo. Cerca paragoni per renderla più evidente e visibile. Trova questo: «Solo le ultime applicazioni della fotografia – che schiacciano ai piedi di una cattedrale le case che ci sembrarono spesso da vicino quasi alte come le sue torri, e fanno successivamente manovrare come un reggimento, in fila, in ordine sparso, a plotoni, i monumenti stessi, e spingono l'una contro l'altra quelle due colonne della Piazzetta poco prima così distanti, e allontanano la Chiesa della Salute in uno sfondo pallido e sfumato, e riescono a contenere un orizzonte immenso sotto l'arco di un ponte o nel vano d'una finestra o tra le foglie di un albero situato in primo piano e con un tono più forte, e inquadrano successivamente la stessa chiesa nelle arcate di tutte le altre – mi sembra che possano, come il bacio, far scaturire da quella che noi crediamo una cosa dall'aspetto ben definito, le cento altre cose che essa pur è, poiché ciascuna si riferisce ad una prospettiva non meno legittima delle altre».

Il lettore mi perdonerà le lunghe citazioni. Sono indispensabili alla critica letteraria come le illustrazioni o le proiezioni di diapositive sono indispensabili alla critica d'arte. Esse permettono

quella conoscenza immediata senza la quale, per usare il linguaggio di Kant, i concetti restano «vuoti». Ecco dunque la fine del brano: «Insomma: come a Balbec Albertine mi era sembrata spesso diversa, adesso, come se accelerando prodigiosamente la rapidità dei mutamenti di prospettiva e di colore che ci offre una persona nei nostri diversi incontri con lei, io avessi voluto raccogliarli tutti in pochi istanti, per ricreare sperimentalmente il fenomeno che diversifica l'individualità di un essere e farne uscire l'una dall'altra come da un astuccio tutte le possibilità che esso contiene, così in quel breve tragitto delle mie labbra verso la sua guancia, furono dieci Albertine quelle che vidi: quell'unica giovinetta fu come una dea dai molti volti, e quella che avevo vista per ultima, se tentavo di avvicinarmi a lei cedeva il posto ad un'altra».

Relativismo

Quanto era abbozzato nelle vedute del campanile oppure nella siepe di rose sul mare è arrivato a maturità in questa analisi del bacio. Il fenomeno ottico è diventato uno schema ideale. È entrato dalla sfera sensuale in quella spirituale. Il relativismo spaziale acquista un nuovo significato attraverso il relativismo ottico. Un'unica maniera di osservare rivela le cose materiali come quelle spirituali: si rivela la struttura essenziale di tutta l'esperienza psichica. «Ciò che noi crediamo una cosa dall'aspetto definito», l'aspetto che apparentemente determinava ogni cosa fa nascere da sé cento altre cose, «le cento altre che essa è ugualmente, poiché ciascuna è relativa ad una prospettiva non meno legittima».

Il relativismo delle prospettive viene riconosciuto come l'apriori di ogni acquisizione di valori. Questa può sembrare una teoria rigida che esprime le semplici evidenze con grande spreco di forme. Per quanto arida possa sembrare nella sua formulazione astratta, diventa importante come principio artistico di creatività. È l'occhio dell'arte di Proust. È la formula creativa del suo mondo. È la radice comune di tutti quegli spostamenti della coscienza che ritroviamo in Proust. Spostamenti tra le dimensioni di tempo e di spazio, di arte e di vita, di osservazione e di contemplazione, di sonno e di veglia, forse – di vita e di morte.

Si potrebbe a questo punto parlare facilmente di un relativismo universale, ma la formula potrebbe sviare. Potrebbe venir capita

come se la relatività dell'essere volesse esprimere un'indifferenza di valori che annullasse il significato e la qualità delle cose. «Relativismo» vale per noi come sinonimo di «scetticismo». «Tutto è relativo» viene inteso come sinonimo di «nulla vale». Se vogliamo capire Proust dobbiamo allontanare questo modo di pensare. Proprio l'opposto è vero: che tutto è relativo vuol dire che «tutto vale», che ogni prospettiva è legittima. Il senso della nostra esperienza viene scosso così poco da simile forma di relativismo – io lo chiamerei «relazionismo» se fosse permesso un tale neologismo – quanto poco viene scossa la solidità dell'universo dalla teoria fisica della relatività. Nel senso che tento di fissare, l'infinito delle possibili prospettive non significa un livellamento, un annientamento dell'aspetto oggettivo, ma un incommensurabile ampliamento della sua sfera. Che infinite prospettive siano possibili non significa: nessuna è vera, ma: ciascuna è vera. O, come si esprime Proust una volta: «L'universo è vero per noi tutti e diverso per ciascuno».

Il cattivo relativismo (cattivo come in Hegel esiste un «cattivo» infinito accanto a quello autentico), il relativismo scettico che dissolve i valori appartiene a quei prodotti della dissoluzione, della decomposizione, in cui ha trovato la sua espressione l'anarchia intellettuale del XIX secolo che si avviava alla fine. Nelle lucenti e melodiche frasi di un Renan o di un France ci può incantare come un gioco grazioso o come una spirale di foglie su un vaso attico. Ma quello che i maestri hanno visto: la sorridente, rassegnata saggezza degli ultimi giorni, il risultato finale di un ciclo umano di pensieri, per noi non esiste più, è diventato l'insipido gergo della strada e la piatta banalità di una lingua di tutti. Non corrisponde più alla nostra coscienza e ha perduto con il suo contenuto di verità anche la sua eleganza spirituale. Riusciamo a capire oggi quel relativismo, quel diletterismo, come dicono i francesi, solo storicamente; sintomo di una scossa che la coscienza europea ha subito sotto la pressione di tutti gli stili, le forme, le sostanze dello storicismo e che ha scontato per un periodo con la perdita dell'orientamento. L'abbondanza disordinata e sconcertante con cui affluirono allo spirito del XIX secolo i contenuti di tutte le epoche e di tutte le culture esigeva una nuova forma di adattamento che non poteva riuscire subito. Nel solco tra forma della coscienza ormai vissuta e in declino e quella nuova che stava nascendo, a un punto estraneo, nel livello della vitalità intellettuale, poteva sorgere quel cattivo

relativismo. Ma quando la coscienza europea di nuovo si consolida, quando raggiunge un nuovo sistema di coordinate che classifica la varietà e la molteplicità del reale, quando ritrova la sua condizione di equilibrio dagli scuotimenti dell'epoca passata, non eliminerà più il fatto della relatività ma non capiterà più nemmeno davanti ad esso; lo incorporerà nella struttura di una nuova immagine universale in divenire – come la tecnica moderna ha imparato a costruire locomotive che si mantengono in equilibrio sui binari con movimenti rotatori. Barrès, per questo rivolgimento intellettuale e spirituale in cui è stata coinvolta la sua generazione, ha coniato la formula: *le passage de l'absolu au relatif*. Forse negli anni prossimi un critico riuscirà a vedere come il nostro tempo abbia ritrovato la strada dal relativismo verso l'assoluto; verso una staticità in cui il relativo ha il suo posto; verso un relativismo di genere positivo e produttivo. Che ogni soggetto abbia la sua prospettiva personale non significherà più un dissolvimento dell'oggettività ma una moltiplicazione di varietà del reale. In ogni prospettiva soggettiva è dato un nuovo oggetto e così il relativismo scettico si dovrà ritrasformare in un nuovo oggettivismo che moltiplica le dimensioni dell'essere e del riconoscere e allarga il regno delle verità. Per mezzo del prospettivismo la coscienza in divenire del secolo XX supererà il relativismo del XIX secolo.

Può quindi meravigliare che un'opera letteraria ci riporti a queste osservazioni? Gli organi sensibili dell'artista sono pur sempre quelli che registrano una nuova maniera di vedere. Se può essere possibile una prognosi storica o – diciamolo in maniera meno ambiziosa e più giusta – nel caso in cui sia possibile interpretare i caratteri essenziali di una nuova epoca, questo accadrà solo ad opera dell'arte, mai della storia, o della filosofia delle scuole. «I romanzi – diceva Friedrich Schlegel – sono i dialoghi socratici del nostro tempo; la saggezza di vita, fuggita davanti alla saccenteria della scuola, si è rifugiata in questa forma liberale». Le opere originali, le creazioni della letteratura e dell'arte, sono le pietre miliari dalle quali possiamo leggere la curva di movimento dello spirito moderno. I segni di una svolta della coscienza – e volerne misurare la portata sarebbe superbia – si possono vedere nel prospettivismo di Proust e nella figurazione dello spazio della pittura moderna.

L'elemento sorprendente nell'arte di Proust è questo: un atteggiamento dello spirito così anticipatore, una nuova maniera di

osservare e di trattare la lingua si realizzano in una materia che in ogni senso è retrospettiva. Lo sguardo sui contenuti della propria vita che vengono riconquistati per il presente, il riconsegnarsi al tempo passato, l'essere immerso in una tradizione di spirito e di forme di vita, di ambiente e di classe – in tutto questo l'opera di Proust si dimostra ben legata al passato. Ma è un legame volontario. Nulla è più lontano da quest'arte che gli atteggiamenti, le maniere e le manie di un modernismo artistico. È antirivoluzionaria. La si può trovare reazionaria e decadente anche se ci sarebbe da dire che la decadenza osservata artisticamente è soltanto una nuova forma di bellezza (come era una forma il Romanticismo), una scoperta estetica del tardo XIX secolo che mantiene il suo valore duraturo anche se il gusto del giorno preferisce lo sport o l'azione, il cinema o altre forme di salute fisica. L'arte di Proust non si lascia attribuire a nessuna «corrente» dello spirito del tempo. È la creazione di un intelletto solitario e indipendente che aveva rinunciato al mondo. Non è moderna alla superficie ma in profondità, per questo i suoi raggi splenderanno ancora e continueranno a splendere quando il fuoco d'artificio delle mode letterarie di oggi e di domani sarà spento da tempo.

In quest'arte non c'è nulla che fermenta e nulla che si contrae, la sua intensità intellettuale la porterà verso il futuro perché essa deriva da un lavoro accurato, concentrato, disteso, non dall'ansiosa fretta nella ricerca di nuove forme e di nuove sensazioni. Non tende in avanti ma in profondità, non vuole precorrere il tempo ma vuole uscire dal tempo.

Critica della vita e dell'amore

Perché questa è, come ogni attento lettore avrà scoperto, la più profonda e la più costante aspirazione di Proust: passare dal temporale all'eterno, dal caduco al duraturo, dal mondo del divenire a quello dell'esistenza immutabile. Proust parla una volta della melanconia che è indissolubilmente legata a tutto quello che «si realizza nel tempo». È una tristezza metafisica, una sofferenza non di singoli contenuti o di necessità dell'esistenza umana, ma della sua forma, del suo carattere temporale. Logan Pearsall Smith scopre questo dolore già nella prima opera di Proust, *Les plaisirs et les jours*. Riconosce le tracce di un platonismo che aspira a ritrovare

l'essenza eterna delle cose.¹¹ Ma questa nostalgia la ritroviamo come un tema ostinato anche attraverso *La recherche du temps perdu*. Il motivo appare subito all'inizio di *Du côté de chez Swann*, nella scena in cui si racconta come un sorso di thé può riportare al presente tutto un frammento del passato vissuto: «Nel momento stesso che quel sorso misto a briciole di focaccia toccò il mio palato, trasalii, attento a quanto avveniva in me di straordinario. Un piacere delizioso m'aveva invaso, isolato, senza nozione della sua causa. Mi aveva subito reso indifferenti le vicissitudini della vita, le sue calamità inoffensive, la sua brevità illusoria, nel modo stesso che agisce l'amore, colmandomi d'un'essenza preziosa: o meglio quest'essenza non era in me, era me stesso. Avevo cessato di sentirmi mediocre, contingente, mortale. Donde m'era potuta venire quella gioia violenta?».

Questa scena è il primo modello di molte altre che seguiranno e che descrivono tutte la medesima intenzione in cui si annuncia la stessa legge: l'essere che si sottrae bruscamente alla vita mutevole, caduca, seminata di rovine, al regno dell'abituale, del contingente, del casuale, della dissoluzione mortale; un essere inondato di forza e di gioia in contatto con una realtà superiore. Nel brano che ho citato questa pienezza è confrontata a quella che dona l'amore. Ma tutto quello che il seguito del romanzo tenderà a dimostrare è che l'amore non mantiene la sua promessa. Se si volesse analizzare l'opera di Proust dal punto di vista dei risultati psicologici, bisognerebbe in primo luogo annotare che l'amore è considerato come una malattia, una sofferenza, un'illusione a cui continuiamo a con cederci per viltà anche quando l'abbiamo riconosciuta come illusione. Quello che si può chiamare il pessimismo di Proust risulta da una considerazione sempre rinnovata, sempre più disperata di questa profonda insufficienza dell'amore. Sembra quasi che abbia scritto i suoi libri semplicemente per svelare questa assoluta insufficienza dell'amore. L'averlo riconosciuto è contenuto in quei periodi sinuosi la cui conclusione viene differita a lungo dopo aver portato la nostra attesa fino alla sofferenza, e alla fine un ritmo, che abbiamo riconosciuto quale caratteristica della sua maniera, ci colpisce come un colpo d'ascia: «La felicità è, nell'amore, uno stato anormale, capace di attribuire immediatamente all'incidente in apparenza più semplice e che può sempre sopraggiungere, una gravità che, per se stesso, questo incidente non comporterebbe affatto. Ciò che rende così felici è la presenza nel cuore di qualcosa

di instabile, che si cerca perpetuamente di mantenere e di cui non ci si accorge quasi più finché non viene spostato. In realtà, nell'amore vi è una sofferenza permanente che la gioia neutralizza, rende virtuale, rinvia, ma che può ad ogni momento diventare ciò che sarebbe dopo molto tempo se non si fosse ottenuto ciò che ci si augurava: atroce».

L'amore è per Proust una malattia che può essere momentaneamente anestetizzata ma non può venir guarita. Il compimento dell'amore sarebbe possibile solo nel possesso, ma nessuna creatura umana può possederne un'altra. Questo vale già per l'unione dei corpi: «l'atto del possesso fisico, nel quale d'altronde non si possiede nulla». Tanto più vale questo per il possesso psichico, il possesso dell'anima. Noi crediamo che la creatura amata sia un essere racchiuso in un corpo che possiamo afferrare, ma l'essere di questa creatura è teso in tutti i punti dello spazio e del tempo che ha toccato e che toccherà. Se noi non possediamo questi suoi contatti con ogni luogo, con ogni ora, non possederemo mai questa creatura. Lo splendore iridato di una pupilla è tutto quello che possiamo percepire di tutta una vita, di un volere, di un pensare che non possiamo mai vedere da dentro. Sentiamo sul nostro petto il battito di un cuore di cui non riusciremo mai a sondare il fondo. «Il mondo degli astri è meno difficile da conoscere che le azioni reali degli esseri, soprattutto di quelli che amiamo».

Il narratore tiene prigioniera Albertine in una sua casa (*La Prisonnière*) per essere sicuro di lei, in un'autotortura vergognosa e umiliante della gelosia; una gelosia che soffoca l'amore e che serve solo a un desiderio, a un'ansia di possesso senza felicità e che viene sempre ingannata. Questo amore non è più amore. E questa è la critica della nostra sensibilità al pessimismo erotico di Proust. Che una creatura e il mondo che rappresenta non possano venire assimilati, annessi, sequestrati da un'altra creatura, questo condanna non l'ansia del possesso ma una forma deviante dell'amore, non l'amore stesso; perché l'amore vero supera la separazione tra creatura e creatura non in una forma di vicinanza che non sarà mai compiuta, ma nell'arco di luce di una scintilla che scatta da un polo all'altro.

Per Proust l'isolamento tragico dell'individuo si oppone in una maniera insormontabile ad ogni compimento amoroso; una rassegnazione fatalistica è la sua ultima parola. Poiché non si

riuscirà mai ad afferrare il segreto della bellezza che si desidera, ci si consola «domandando il piacere a donne che non si sono desiderate, tanto che si muore senza avere mai saputo ciò che era quest'altro piacere». E così segue quella discesa da una felicità irraggiungibile dell'amore alla ricerca senza felicità del piacere. Cercare il piacere nella sensazione materiale e sapere che questo tradimento dell'anima toglie al piacere il suo fiorire – questo è il lutto carnale del mondo proustiano.

Platonismo

L'uomo proustiano è prigioniero della sua individualità. Essa è la parete di vetro che gli impedisce di toccare gli altri uomini. Si sente sempre circondato della sua anima e si consuma nelle disperate fatiche di uscirne. «Talvolta si convertono tutte le forze dell'anima in abilità, splendore, per agire su creature che sentiamo essere al di fuori di noi e non raggiungeremo mai».

Una volta riconosciuto questo, può esserci solo la rassegnazione o una conversione. Solo un radicale mutamento di direzione può dare alla vita ancora un senso. Se la via verso l'esterno è impossibile, resta verso l'interno, il cammino interiore: una presa di coscienza dell'universo non più volontaria ma competitiva, una introversione in tutti i valori vitali. Resta la spiritualizzazione della realtà attraverso l'arte. La forma primitiva di questo processo è per Proust già contenuta in ogni percezione sensoriale: «Quando vedevo un oggetto esteriore, la coscienza di vederlo restava tra me e lui, lo bordavo di un sottile profilo spirituale che mi impediva sempre di toccare direttamente la sua materia; essa si volatilizzava in qualche modo prima che io prendessi contatto con lei, come un corpo incandescente che si avvicina ad un oggetto bagnato non tocca la sua umidità perché si fa sempre precedere da una zona di evaporazione».

Questa trasformazione degli oggetti che opera la coscienza sarà compiuta nella creazione artistica di secondo grado. Quando Elstir dipinge un mazzo di rose, il suo quadro è simile solo per metà alle rose che sono davanti a lui: «solo per metà, poiché Elstir non poteva guardare un fiore se non trapiantandolo prima in quel giardino interiore in cui siamo forzati a restare sempre».

Anche il luogo di Proust è in questo giardino interiore in cui

tutti gli oggetti del mondo esteriore appaiono nell'illuminazione dell'anima. Fa propria la frase di Leonardo che la pittura sia «cosa mentale». L'arte cresce solo nella più profonda lontananza del più interiore spazio dell'anima: «gli spazi interiori in cui l'artista si astrae per creare».

In questo *hortus conclusus* dell'anima lo spirito è ospite di se stesso. È qui che si svolge la sua vita e ricostruire la struttura di questa vita è, secondo Proust, come abbiamo visto, il compito più alto del critico, la singolare vita spirituale d'uno scrittore posseduto da realtà così speciali.

Dove Proust parla dell'arte lo fa sempre in formule di spiritualità. Mette sempre l'arte in rapporto con le «regioni profonde di se stesso ove comincia la vera vita dello spirito». Nella solitudine di questa cellula interiore lo spirito distilla la verità, poiché non riusciamo mai a ottenere la verità da nessuno dobbiamo produrla noi stessi.

L'opera di Proust è il frutto di uno sforzo che è durato tutta la vita. Quest'opera ancora non è conclusa, non conosciamo ancora la sua ultima parola. Eppure possiamo già in qualche modo azzardare alcune ipotesi, possiamo inseguire l'intrico sottile e composto di certe linee che diventano sempre più decise di libro in libro. All'infinita variazione delle prospettive, all'illimitato relativismo dei modi dell'apparenza si contrappone chiaramente la coscienza di qualche cosa di permanente e di immutabile. Questo è un motivo conduttore dell'arte di Proust – mostrare l'immutabilità che persiste attraverso tutti i cambiamenti. E vuol farci intendere come nella pittura di Elstir, nella letteratura di Bergotte, nella musica di Vinteuil una figura ideale, sempre simile a se stessa, s'incarna, si riempie di contenuti differenti – un complesso individuale che forse non viene interamente espresso da nessuna delle sue forme esterne ma che resta visibile soltanto in tali figurazioni dell'arte. Quello che in noi c'è di più personale e di più particolare non si può realizzare nella vita. Non possiamo trasporlo nell'azione, non comunicarlo nell'amore, non mediarlo nel dialogo. In ognuno di noi resta un residuo di realtà che dobbiamo mantenere per noi: «quest'ineffabile che differenzia qualitativamente ciò che ciascuno ha sentito e che è obbligato a lasciare sulla soglia delle frasi». L'unica possibilità di rendere oggettivo questo indicibile è l'arte, è la creatività.

Quello che è affiorato dapprima nell'esperienza giovanile dei campanili di Martinville come singola esperienza, in un ritorno di

esperienze simili sarà trasposto in una sfera più elevata, di un valore più generale. Dalla psicologia dell'ispirazione nasce una metafisica dello spirito. In ogni esperienza artistica è contenuta per Proust una più alta coscienza della realtà. L'arte si manifesta come rivelazione del vero amore – «la prova che esisteva qualcosa d'altro, realizzabile senza dubbio tramite l'arte, oltre il nulla che avevo trovato in tutti i piaceri e nell'amore stesso».

Che nell'arte si riveli il regno della vera realtà, questa possibilità viene presentata prima come ipotesi, poi sottoposta ad un dubbio metodico per giungere infine ad una probabilità che confina con l'evidenza: «Non è possibile che una scultura, una musica che dà un'emozione che sentiamo più elevata, più pura, più vera, non corrisponda a una certa realtà spirituale. Essa ne simboleggia sicuramente una, per dare quest'impressione di profondità e di verità».

Nell'ultima frase facciamo ancora un passo avanti. La conoscenza profonda che l'arte ci concede appare ora come simbolo di una vera concezione dell'essere. Il problema si allarga di colpo. L'arte non è più l'unico passaggio per quel mondo ultratemporale. Forse vi si rispecchiano in forma pura le leggi della realtà intellettuale, ma le stesse leggi possono essere osservate anche nelle altre sfere dello spirito e ogni vita intellettuale più profonda ci conduce più vicino ad esse. Ogni aspirazione spirituale più elevata si manifesta come un'esigenza o come un obbligo, come qualcosa che è più della vita. «Se l'arte non fosse veramente che un prolungamento della vita, varrebbe la pena di sacrificarle nulla, non sarebbe allora così irrealistico quanto lei? Ascoltando meglio quel settimana, non potevo fare a meno di pensarlo».

Esistono dunque degli obblighi imperativi, delle esigenze della bellezza, della bontà, della delicatezza d'animo di cui è impossibile riuscire a soffocare la voce ma che sono assolutamente inconcepibili se viste dalla vita ordinaria. Provengono da quella patria perduta che è il paese della vera arte? Devono, come questa, essere considerate quali ricordi di una altra esistenza, presagi di una vita futura? Tutti i momenti trascendenti dell'eterno platonismo appaiono all'inizio isolati, poi sempre più fitti, tessuti nel mondo intellettuale di Proust. Si fondono con l'ultimo interrogativo sulla morte e l'immortalità. Con timida riserva, con la prudenza scettica della fine dell'Ottocento, Proust si è avvicinato a questo problema.

Lo aveva occupato già molto presto. «I malati – dice nella sua

prima opera – si sentono più vicini alla loro anima». E poi: «La vita è una cosa dura che stringe troppo da vicino, perpetuamente ci fa male all'anima. Sentendo i suoi legami un attimo allentarsi si possono provare lucide dolcezze». Dallo stesso libro, infine, André Gide distacca ancora questa frase: «E dalle nostre nozze con la morte, chissà se potrà nascere la nostra cosciente immortalità».

Venticinque anni dopo, in un saggio su Flaubert, Proust parla di Gérard de Nerval e dei suoi attacchi di follia – vi si legge questa frase stranamente illuminante: «Il poeta non ha più vergogna dell'attacco appena terminato di quanto noi non arrossiamo ogni giorno di aver dormito, di quanto, forse, un giorno, non saremo confusi di essere passati un istante attraverso la morte». Sembra quasi una confessione sfuggita; si sente come in queste parole venga alla luce qualcosa del risultato di lunghe meditazioni. Per quello che sappiamo dell'opera di Proust, potremmo immaginare che il pensiero della morte sembra abbia forse rappresentato per lui il più importante di quegli spostamenti della coscienza che ha analizzato nel suo romanzo. Si prenda alla fine quel brano indimenticabile che descrive la morte di Bergotte. Il grande scrittore cade nella sala di una mostra dove si era trascinato a fatica per rivedere ancora una volta un pezzo di quel muro giallo in un quadro di Vermeer. «Era morto. Morto per sempre? Chi lo può dire? Certo né le esperienze spiritiche né i dogmi religiosi provano la sopravvivenza dell'anima. Solo, si può dire che nella nostra vita tutto si svolge come se vi entrassimo con un carico di obblighi contratti in un'esistenza anteriore. Nelle condizioni della nostra vita su questa terra, non c'è nessuna ragione perché ci sentiamo obbligati a fare il bene, a esser delicati, e persino cortesi, o perché un'artista si creda in dovere di rifare cento volte un "pezzo" – come la piccola ala di muro gialla, dipinta con tanta abilità e raffinatezza da un artista sconosciuto, appena identificato sotto il nome di Vermeer –, destinato a suscitare un'ammirazione che importerà ben poco al suo corpo mangiato dai vermi. Tutti questi obblighi, i quali non trovano sanzione nella vita presente, sembra appartengano a un altro mondo, fondato sulla bontà, lo scrupolo, lo spirito di sacrificio; un mondo interamente diverso dal nostro e di dove usciamo per nascere a questo, e nel quale ritorneremo forse a vivere sotto l'imperio di quelle leggi ignote cui abbiamo obbedito perché ne rechiamo in noi l'insegnamento, senza sapere chi le abbia formulate: quelle leggi cui ci ravvicina qualsiasi lavoro profondo dell'intelligenza e che

rimangono invisibili soltanto agli sciocchi (e forse non solo a essi). Perciò, l'idea che Bergotte non fosse morto per sempre non è del tutto inverosimile».

Questa pagina si trova nel decimo volume di *À la recherche du temps perdu*. E acquista il suo pieno significato soltanto per il momento che rappresenta nell'opera. Per molti volumi abbiamo visto sfilare le mondanità, le frivolezze, gli umori della vita dell'alta società, le dissezioni delle anime, le fosforescenze delle percezioni dei sentimenti, tutto illuminato da quella dolce luce autunnale di un giorno che tramonta, della fine di una cultura: «de l'arrière-saison le rayon jaune et doux».12

Perché l'illuminazione nell'opera di Proust è quella dell'ultima ora della sera, quando il disco del sole è già tramontato ma restano in cielo ancora i suoi ultimi raggi. Può avvenire che in queste sere che impallidiscono tardi e lentamente veniamo colpiti improvvisamente da una nuova aureola di luce; che quasi come un'incredibile meraviglia sale oltre il margine del colle la luna piena così che, come un colpo di bacchetta magica, vediamo lo stesso paesaggio del crepuscolo illuminato da un nuovo splendore. La pagina sulla morte di Bergotte è, nell'opera di Proust, come una di queste nascite della luna.

È come un riflesso della notte di Tristano sul regno del giorno, uno splendore e un luore che viene dall'aldilà dell'anima. Mi sembra quasi che la pagina porti il tema dell'arte proustiana, il ricordo, in una nuova luce. Il legame con il passato vissuto, la resurrezione nel presente di un contenuto di vita perduto passa qui dal psicologico al metafisico. Il ricordo del tempo svanito si rivela un'allusione ad un'esistenza ultratemporale. Entriamo nella sfera dell'anamnesi platonica. Questa è l'aura che illumina l'arte di Proust.

Perché il platonismo, che abbiamo scoperto nell'opera di Proust, è una sfera marginale, una prospettiva-limite. E quello che abbiamo detto vale soltanto se si tiene giusto conto di questa localizzazione. Si possono percorrere centinaia di pagine della *Recherche* senza trovar traccia di questo platonismo e qualche lettore di Proust sarà forse in grado di contestare la sua esistenza. Eppure è costantemente presente nella sua arte, solo spesso non riconoscibile e per lunghi tratti sotterraneo – come la morte abita la nostra vita eppure dà segni della sua presenza solo in determinate crisi prima che attiri a sé la nostra vita intera. Così questo

platonismo riluce a tratti tra gli intrighi di salotti, tra gli incontri di persone, tra le digressioni estetiche e di storia della civiltà, i saggi di psicologia mondana ed è solo nelle svolte decisive dell'opera che noi vediamo come Proust vi si soffermi più a lungo. Il significato di tale tema poetico non si misura dal posto che occupa ma dalla profondità a cui giunge.

Esiste un platonismo della superficie – quello delle *Méditations* di Lamartine: è il volo alato della nostalgia romantica che non conosce la pesantezza terrestre, non tanto perché abbia penetrato la realtà terrena ma perché l'ha allontanata da sé. Esiste un platonismo dell'equilibrio armonico e dell'esistenza accordata alla felicità e alla bellezza: è quello di Emerson, in cui una nobile ricchezza di vita si forma in maniera umanistica. Ma il platonismo di Proust è di altro genere e io saprei confrontarlo soltanto con quello di Baudelaire. Conosce il dolore e il peso terrestre ed è affranto da tutta la materialità del sensibile, è battuto dai flutti oscuri e torbidi della caducità. Deve fondere prima tutta la materia, deve trasformarla e sublimarla in un'alchimia spirituale prima di trasformarla nella sua lingua. Su questa trasformazione di sostanza si fonda la spiritualità dell'arte di Proust come quella di Baudelaire. Manca all'opera di un Balzac («Balzac, la cui opera in qualche modo impura è mescolata di spirito e di realtà troppo poco trasformata», dice Proust). Ma nelle *Fleurs du mal* come nella *Recherche du temps perdu* unisce gli elementi così apparentemente diversi e contraddittori: il realismo tragico o grottesco dei particolari, il sentimento di una raffinatezza estrema e il ribrezzo, il lusso e il vizio, la muffa della storia di una cultura invecchiata e il soffio d'eternità della bellezza spirituale.

In questa spiritualità si dissolvono tutte le dissonanze e in essa sta la morale di quest'arte. A uno dei suoi amici inglesi,¹³ una volta Proust ha scritto: «Se voi non leggete il mio libro, non è colpa mia, è colpa del mio libro, perché, se fosse veramente bello, porterebbe subito l'unità negli spiriti dispersi e renderebbe la calma ai cuori inquieti». Come siamo lontani dagli idoli del giorno, al di sopra della polvere e del rumore del mercato. Un'armonia che contiene qualcosa di eterno – questo esiste dunque anche in un'epoca che vuole avere dall'arte soltanto deformazione e spasmi o che sfugge alla barbara brutalità solo per insabbiarsi nella vanità del vuoto gioco? Sì, esiste ancora, esiste di nuovo un'arte che è chiara e ricca, formata da mano maestra, colma di anima, dominata dallo spirito;

un'arte vera fino al limite che comprende la totalità della natura umana, resiste davanti alla vita e davanti alla morte. Un'arte, come questa, è grande arte.

1 A questi si aggiunge il volume *Pastiches et mélanges* (1919), una raccolta di saggi e parodie indispensabili alla comprensione di Proust.

2 A cura di C.K. Scott Moncrieff, l'autore della traduzione inglese di Proust, London, Chatto & Windus.

3 Così riferisce Robert Proust in «Nouvelle Revue Française», gennaio 1923, p. 25.

4 Il «genere» dei Guermantes e del ristretto circolo che i Verdurin riunivano ogni settimana.

5 «Nouvelle Revue Française», gennaio 1923, pp. 39 ss.

6 Stephen Hudson, *Céleste* («The Criterion», aprile 1924, p. 336).

7 *Mysticism. A study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*, London, 1911.

8 «Empatia cosmovitale», per usare l'espressione coniata da Max Scheler (*Wesen und Formen der Sympathie*).

9 Cfr. per esempio *Journées en automobile*, in *Pastiches et Mélanges* (1919), Paris, 1970.

10 «Perché noi vogliamo ancora la Nuance. / Non il colore, nient'altro che la Nuance. / Oh! Solo la Nuance fidanza / il sogno al sogno e il flauto al cuore».

11 «Quando il giovane Proust si lasciava trascinare dal vortice delle sue esperienze parigine, era già – come ci riferisce un suo amico – dai suoi primi studi, imbevuto della filosofia di Platone» (in *Marcel Proust, an English Tribute*, London, Chatto & Windus, 1923, pp. 54 e ss.).

12 «Dell'autunno avanzato il raggio giallo e dolce».

13 Stephen Hudson.

Appendice

Ringrazio Ilse Curtius per l'amichevole concessione a pubblicare le lettere di Ernst Robert Curtius a Marcel Proust.

Due lettere di Ernst Robert Curtius a Marcel Proust

Marburg, 12 aprile 1922

Gentilissimo signor Proust,

Forse avrà sentito già da André Gide quale grande gioia mi abbia procurato la Sua lettera.¹ La prego di scusarmi se Le rispondo soltanto oggi: durante le ultime settimane sono stato assorbito del tutto dal lavoro a un nuovo libro. Mi permetterà forse di ringraziarla, anche se oggi soltanto, dal profondo del cuore. Che nonostante la Sua sofferenza Lei si sia data la pena di scrivermi personalmente, lo sento come un privilegio che mi ha fatto felice.

La lettura del Suo libro è per me una delle più pure e più grandi gioie spirituali che mi siano state concesse negli ultimi anni. Lei ha dato nuovi motivi al mio amore per la Francia. Ammiro questa unione fra inesauribile ricchezza di vita e sovrana chiarezza intellettuale. Lei è riuscito a realizzare quello che Balzac definisce il carattere del genio: «*empreindre l'idée dans le fait*». «*Les grandes intelligences – dice in altro luogo – comprennent nécessairement toutes choses, les vices aussi bien que les vertus*». E aggiunge: «*Les gens d'esprit sont variables autant que des baromètres, le génie seul est essentiellement bon*».

Nei suoi libri ho potuto ammirare il potere intellettuale dello scrittore di genio; nella Sua ultima lettera mi ha rivelato il lato morale, di cui parla l'ultima frase di Balzac.

Accetti, gentile signor Proust, i più sinceri auguri per la Sua guarigione.

Il Suo grato e devoto

Ernst Robert Curtius

Bonn, 6 ottobre 1922

Caro Signore,

La Sua lettera gentile e «charmante» mi è giunta qui dove termino le mie vacanze. Le stampe non mi vengono rispedito, ma spero, rientrando a Marburg, di trovare il suo prezioso invio di *Sodome et Gomorrhe II*.¹

Mi permetta di ringraziarLa ora e di dirle come mi senta onorato e felice della Sua gentilezza! Con vera gioia ho letto e riletto le Sue pagine così personali e – oserei dire – così amichevoli. Nulla avrebbe potuto commuovermi di più della così benevola effusione della Sua «causerie». Inviandomi quella lettera Ella mi ha fatto un regalo di cui riconosco più l'eccezionale valore perché rappresenta uno sforzo compiuto tra così penose sofferenze. Sono stato profondamente colpito nel saperla vittima di una così grave e – sono certo – così dolorosa crisi di salute e mi domando con angoscia se le settimane da allora trascorse Le abbiano arrecato il miglioramento che spero.

Voglia scusare, caro Signore, il ritardo con cui Le rispondo. Il motivo non è certo mancanza di sensibilità. Ma è che per scriverle in francese, come mi azzardo a fare, ho bisogno di un'ora di riposo che mi è stato difficile trovare finora. Sono stato assorbito completamente da un gran lavoro: è un libro su Balzac che ho appena finito in manoscritto e che uscirà solo verso la fine dell'inverno.² Lei è, lo so, un ammiratore di Balzac e questo mi fa sperare che il mio tentativo di presentare questo grande scrittore in una luce nuova, incontrerà il Suo interesse. È un soggetto che mi sta a cuore da più di dieci anni, un soggetto enorme quanto affascinante. Mi è parso che la critica sinora non l'abbia trattato che in maniera insufficiente e che ci siano in Balzac molte cose da scoprire e da mettere in luce. Con sempre rinnovate letture ho creduto di penetrare sempre più oltre, in regioni inesplorate. Ho tentato di mostrare l'unità profonda della sua personalità, della sua opera e della sua concezione del mondo.

Queste ricerche, lontano dalle risorse di lavoro e di informazioni che offre Parigi, non sono state sempre facili e senza dubbio restano alcuni punti da chiarire.

Ho pertanto tentato di tracciare, per così dire, una geografia dell'anima e del pensiero di Balzac, che potrà esser verificata, lo spero, dalla critica. Il volume sarà adorno di qualche «Portrait» di Balzac che M. Bouteron, il direttore delle collezioni Balzac di Chantilly, ha molto gentilmente messo a mia disposizione. Mi

perdoni se parlo così a lungo di un lavoro non ancora pubblicato che non so se riuscirà a convincere i lettori. Lei mi permetterà in ogni caso, di offrirle uno dei primi esemplari, appena stampati.

M. Benoist-Méchin, che spero molto di poter presto incontrare di nuovo, Le avrà forse detto che quest'estate ho potuto soggiornare in Francia. Grazie infatti ad un amabile invito di André Gide ho potuto trascorrere una decina di giorni nella casa di M. Paul Desjardins, in compagnia di Gide, Schlumberger, Rivière, Edmond Jaloux, Charles Du Bos (che ho avuto il piacere di ritrovare dopo averlo conosciuto diciotto anni fa a Berlino). Questa ripresa di contatto con la Francia, al centro di un circolo così distinto e così elevato, è stata per me una profonda felicità. L'urbanità dei modi, la grazia degli spiriti, la buona fede dei cuori, e insieme a questo, il bel paesaggio di Borgogna, la gravità di Pontigny, lo splendore di Vézelay, il delizioso charme di Auxerre (reso più commovente dal ricordo di Walter Pater) – tutto ha contribuito a rendere quei giorni una meraviglia d'armonia. Ho potuto riscoprire la Francia e la bellezza della Francia. I sentimenti così generosi espressi nella Sua lettera si aggiungono ora a quelle impressioni e mi incoraggiano a proseguire sulla via che mi sono tracciata ed è esprimere, nella modesta misura che mi è data, il mio significato della ricchezza spirituale e artistica della Francia.

Mi permetta, caro Signore, di dirLe ancora una volta tutta la mia ammirata riconoscenza e di augurarLe un rapido e decisivo miglioramento della Sua salute.

Ernst Robert Curtius

¹ Curtius risponde alla lettera di Proust la cui busta reca il timbro postale dell'8 marzo 1922. *Correspondance générale de Marcel Proust*, tome 3, Paris, Plon, 1932, pp. 311–312 (N.d.C.).

¹ Risposta alla lettera di Proust spedita il 18 settembre 1922, due mesi prima della morte dello scrittore. Cfr. Marcel Proust, *Lettres retrouvées*, Paris, Plon, 1966, p. 166 (N.d.C.).

² Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, apparso in traduzione francese a Parigi nel 1933. Traduzione italiana: Milano, Il Saggiatore, 1969 (N.d.C.).

Nota biografica

Ernst Robert Curtius è nato a Thann in Alsazia il 14 aprile 1886. Dopo aver studiato, prima a Strasburgo e poi a Berlino – e un semestre a Heidelberg – sanscrito e linguistica comparata, poi filologia moderna e filosofia, si laurea a Strasburgo nel febbraio 1910 con una tesi di filologia romanza *Einleitung zu einer neuen Ausgabe der Quatre Livre des Reis*.

Simmel e Wölfflin a Berlino, Lask e Windelband a Heidelberg lo hanno avviato allo studio della letteratura e della filosofia, ma è stato il maestro Gustav Grober a Strasburgo che «lo ha introdotto alla filologia romanza e gli ha insegnato a pensare scientificamente». Durante la prima guerra mondiale inviato sul fronte francese e quello polacco, è ferito nel 1915 in un attacco davanti a Varsavia. Ritornato a Bonn ormai docente (*Privatdozent*), divide il suo lavoro accademico fra l'interesse per i testi di antico francese, la letteratura dell'illuminismo e la preparazione del libro che segna il suo primo successo di critico militante, quei *Literarische Wegbereiter des neuen Frankreich* (1919) che attirano la diffidenza dei professori e l'attenzione degli scrittori e dei letterati della giovane generazione. Nell'aprile 1920 una chiamata all'università di Marburg «il tributo alla carriera accademica» lo allontana dalla Renania: in quegli anni scrive il libro su *Maurice Barrès und die geistigen Grundlagen des französischen Nationalismus* (1921) e quello su *Balzac* (1923) di cui parla nelle lettere a Marcel Proust. Soltanto per intervento dell'amico e collega Friedrich Gundolf riesce ad abbandonare l'esilio di Marburg; nel 1924 accetta la cattedra di Heidelberg che gli permette di ritornare a quella civile atmosfera in cui, alla fine degli anni Venti, insegnavano Karl Jaspers, Ludwig Curtius, Max Weber.

Per Ernst Robert Curtius sono gli anni delle amicizie intellettuali che lo legavano a André Gide, Charles Du Bos, Valéry Larbaud, Ortega y Gasset, degli affettuosi rapporti letterari con Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann, Thomas Stearns Eliot,

James Joyce, Hermann Hesse, delle relazioni non soltanto accademiche con i colleghi e amici Max Scheler, Carl Schmitt, Leo Spitzer. Nel 1929, nonostante le lotte e le opposizioni, ritorna in Renania per insegnare alla cattedra di Bonn che la corporazione accademica voleva vedere occupata da un più fedele osservante della disciplina filologica, Walter von Wartburg, per esempio.

Dall'inizio degli anni Trenta si occupa sempre più intensamente di studi di letteratura antica latina e medievale, la torre in cui si ritirerà per sottrarsi alla distruzione non solo delle città e delle università tedesche ma anche di quella tradizione umanistica che nel suo ultimo libro militante *Deutscher Geist in Gefahr* (1932) aveva tentato ancora di difendere prima che le coscienze tedesche fossero travolte dalla barbarie nazionalsocialista.

La ferita del 1916 lo protegge dall'obbligo di combattere come più tardi da quello di rimuovere le rovine della Bonn distrutta. Nella segregazione, nelle riserve protette dalla «innere Emigration», che permetteva la sopravvivenza soltanto a chi ne sapeva misurare lo spazio e le difese, si dedica alla lettura di Dante e a quella della letteratura della tarda latinità il cui risultato, oltre moltissimi articoli e saggi, sarà il libro *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948).

Nel 1949 Ernst Robert Curtius è professore-ospite dell'Institute for Advanced Studies di Princeton, nel 1950 gli è assegnato il premio Lessing per la critica, nel 1951 la Goethe-Plakette, nel 1952 l'Ordre pour le Mérite. Muore a Roma il 19 aprile 1956, qualche giorno dopo aver compiuto i settant'anni.

Letteraria reprint

collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

1. Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust*

Il catalogo Ledizioni è consultabile online:

www.ledizioni.it

Offre ristampe di prestigiose opere ormai esaurite o fuori catalogo, ristampate in proprio o in collaborazione con altre case editrici, oltre ad una proposta di titoli nuovi di saggistica specialistica in italiano ed inglese